Como nasceu, na civilização ocidental, a idéia de considerar a criação artística como um fato histórico; quais foram as etapas de desenvolvimento deste novo ramo do conhecimento; como se tentou fazer desta história uma ciência. São esses os temas deste relato emocionante, nunca antes empreendido em escala mundial.

Originada na forma biográfica que lhe foi dada pelo florentino Vasari, em 1550, em suas *Vidas de artistas*, a história da arte encontrou uma nova orientação com o alemão Winckelmann, que na sua *História da arte antiga*, publicada em 1764, focalizou sua análise na obra, e não mais no homem.

Aos poucos, a história da arte irá se enriquecer com novos elementos, os primitivos e a Idade Média. Em meados do século XIX será a vez do Renascimento tornar-se o centro das atenções.

O livro de Germain Bazin, embora seja uma soma de conhecimentos abrangendo quatro séculos, não se dirige exclusivamente aos especialistas. Vibrante e claro, constitui um guia precioso para todos os que apreciam as artes plásticas.

a

HISTÓRIA DA HISTÓRIA DA ARTE

GERMAIN BAZIN

Martins Fontes

Título original: HISTOIRE DE L'HISTOIRE DE L'ART

1ª edição brasileira: julho de 1989

Tradução: Antonio de Padua Danesi
Preparação do original: Silvana Cobucci Leite
Revisão tipográfica: Coordenação de Maurício Balthazar Leal

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artel — Artes Gráficas

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes
Arte-final: Moacir K. Matsusaki
Ilustração: Manet, *O balcão* (detalhe), 1868

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bazin, Germain.
História da história da arte / Germain Bazin ; [tradução Antonio de Padua Danesi]. -- São Paulo : Martins Fontes, 1989. -- (Coleção a)

1. Arte - História 2. Arte moderna - História I. Título. II. Série.

89-1038 CDD-709
-709.03

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : História 709
2. Arte, 1500- : História 709.3
3. Período moderno, 1500- : Artes visuais : História 709.03

LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677
01325 — São Paulo — SP — Brasil

ÍNDICE

Não conhecemos totalmente uma ciência
enquanto não sabemos sua história.

AUGUSTE COMTE

ADVERTÊNCIA

Este livro trata unicamente da arte ocidental, tal como ela se desenvolveu na Europa e depois se projetou no continente americano, com exclusão da Antiguidade e de Bizâncio.

No entanto, era necessário na primeira parte dar à arqueologia antiga um lugar importante, visto que a Antiguidade constituía o próprio fundamento do pensamento humanista, tendo sido um arqueólogo, Winckelmann, o verdadeiro fundador da história da arte na Idade Moderna. Da mesma forma, Bizâncio teve demasiada influência sobre o Ocidente para que não se lhe fizesse alusão.

A orientação deste estudo é a história da arte propriamente dita, e não a estética; esta só é abordada na medida em que influenciou a história da arte, orientando-a ou a ela se opondo.

Salvo para o período antigo, no qual o discurso propriamente histórico é muito pobre, tampouco se tomou em consideração a crítica de arte, isto é, o pensamento que se exerce sobre a arte que está se fazendo ou por fazer, gênero literário consagrado por Diderot, cuja importância é todavia assinalada. A matéria tratada encerra-se com o nascimento da arte do século XX.

Tendo o autor conhecido pessoalmente um grande número de historiadores de arte que escreveram no século XX, não será de admirar que esta obra encerre freqüentemente um valor de testemunho, e nem que tenha por vezes procurado animar com um traço mais vivo uma figura célebre.

I

OS PROLEGÔMENOS

1

ARTES MECÂNICAS E ARTES LIBERAIS

A história da arte nasceu do orgulho dos florentinos, da consciência que desde muito cedo teve a cidade do Arno de ser a cidade-piloto de um mundo novo, desse mundo do "progresso" que um dia haveria de chamar-se Renascimento.

Os primeiros florentinos a mencionar os artistas entre os homens ilustres tiveram que vencer dois entraves: primeiro o do cristianismo, que do indivíduo fazia o paciente e não o agente da história; depois a pouca consideração que se tinha pela condição dos artistas, herança da Antiguidade.

Durante milênios o homem viveu "a-histórico". Na África e na Ásia, culturas que acabaram por morrer em conseqüência do progresso imposto pelo Ocidente, primeiro como colonizador, depois como "emancipador", não conheceram outro estado. "Civilizações" da Antiguidade que, segundo os testemunhos artísticos que nos legaram, são por nós consideradas muito evoluídas desprezaram a narração dos grandes feitos de seus príncipes ou de seus povos. Qual não foi a decepção dos historiadores quando finalmente se pôde ler a escrita dos minoanos recentes, o linear B, graças ao engenho de Michael Ventris, que durante a Primeira Guerra Mundial se encarregara, no Exército inglês, da decifração e decodificação dessa linguagem cifrada, desse mistério que os exércitos em guerra guardavam acerca de seus atos e de suas intenções! Seria possível, enfim, saber alguma coisa sobre os construtores dos palácios de Argos, herói de Homero. Porém os historiadores não puderam saciar sua fome, essa fome que mantinha neles o mito que precede a história. Essas tabuinhas portadoras de escritas consistem em inventários de propriedades agrícolas, documentos atinentes à administração das guarnições militares, listas de equipamentos ou contabilidade de funcionários de armazéns. A decifração do linear A, escrita da civilização ainda mais prestigiosa da Creta antiga, continua resistindo aos esforços dos pesquisadores. Podemos apostar que, se conseguirmos enfim ler essas mensagens, que nos foram deixadas pelos construtores do palácio de Minos, ficaremos ainda mais decepcionados. O mesmo se pode dizer da civilização etrusca: o pouco que se pôde entrever dos testemunhos escritos que chegaram até nós faz pensar que só falam de questões de

propriedades ou de demarcação de terras; os livros conhecidos dos romanos, se tivessem sido conservados, nos diriam o que de sua civilização os tirrenos julgaram digno de transcrever: os ritos religiosos e adivinhatórios, cuja observância assegurava a sobrevivência do grupo social. Daquilo que foi sua história, nada. Jamais haveremos de conhecer nem o nome nem os atos dos "lucumons".

Os gregos vieram pôr termo a essa situação. Cumpriram a etapa que conduzia além do mito. Heródoto, segundo François Châtelet, foi o autor do nascimento da história. Uma vez dado o impulso, seguiram-se outros; depois foi a vez dos romanos. Mas a história soçobrou com estes últimos.

O homem da "Idade Média" (*media età*), termo citado por um florentino — e não dos menores —, Boccaccio, vive, senão fora da história, pelo menos acima dela, pois o cristão, retrocedendo a um estado anterior da humanidade, não se considera como o agente da história, que está nas mãos de Deus. Para ele, a única história que conta é a da Bíblia: o Antigo e o Novo Testamento. As forças da imaginação são totalmente arregimentadas para a fixação das origens do cristianismo. Quanto à sua própria vida — sua vida terrena —, para o homem cristão, dada sua condição de pecador, ela só tem valor em relação à vida eterna, que deve abolir a história. É tendo por referência o além, essa vida depois da morte, que se desenrola toda a existência humana. O cristão só respira na esperança, na espera dessa outra vida. Afinal, não é o dia da morte de um santo chamado *natalis dies*, o dia do nascimento? O vivido é apenas um epifenômeno, só tem valor *sub specie aeternitatis*.

Sustentada pelo papado, que não hesita em falsificar a história [1] para autorizá-la, a teoria do Império romano, continuado e renovado pela Igreja, assim como a teoria antagonista da monarquia universal, que Dante opõe à Cidade-Estado, duas tendências que alguns sonham ver conciliadas, contribuem para abolir o sentido da história, da significação de qualquer destino que não seja aquele desejado por Deus.

Até a *Histoire de la conquête* [2] de Villehardouin, e apesar da tentativa de renovação carolíngia, já não há, pois, historiadores, mas somente cronistas. A despeito de seu nome, que deveria ligá-los ao tempo que passa, por vezes nos limites de um reinado, se forem analistas áulicos, ou nos de um abaciato, se forem — o que é o caso mais freqüente — religiosos de um mosteiro — uns e outros, porém, homens da Igreja, visto serem estes os únicos letrados —, tais cronistas limitam-se a narrar uns poucos marcos espaço-temporais indispensáveis à aplicação do sistema dos direitos de regalia e feudais que regem a nova sociedade. As *res gestae*, portanto, só são evocadas subsidiariamente.

Essa situação que afeta a vida humana — sua ação — é ainda mais válida para o que o homem faz: suas obras. Estas participam organicamente de sua vida; como se trata, em sua maioria, de obras religiosas, pertencem à alçada da Igreja universal — estão, pois, fora do tempo.

Do fundo dos tempos até os nossos dias vieram homens que nos legaram, como único testemunho, uma obra. O que eles tinham de mais puro e que, num destino que abolia uma vida, os elevava às dimensões da eternidade. Para nós, já não são homens, mas semideuses, muitas vezes inclusive, como estes últimos, confundidos no grupo heróico, sem esse frágil suporte de identidade que é um nome. Por isso os veneramos: imaginar a fístula de Fídias ou os amores do retratista Amenófis IV não só nos pareceria estúpido como ímpio. Nessas idades de ouro, para além do tempo de vida, perpetuar o individual efêmero não era o fim do artista; a reputação, é certo, ele a desfrutava como um privilégio do homem vivo, mas sabia que sua obra, apenas nascida, seria depositada no fundo comum da humanidade; a mensagem que ela nos transmite é de uma civilização, e não de um homem. Como uma Virgem de Misericórdia, a Senhora Memória, nas pregas de seu manto, confunde essas multidões que lhe foram confiadas.

Na Idade Média, ali onde acreditamos apreender algum dado biográfico, este é suficiente apenas para servir a obra. Pelos contratos de trabalho ou pelos livros de contas, alguns sobreviveram até os nossos dias. Logo, porém, com o culto dos grandes homens, a história vai se fazer biográfica e mexeriqueira. Desde o advento da pessoa, perdemos o sentido do caráter sagrado da obra. Dela já não exigimos que transcenda o humano, queremos que o personifique. O erudito que explora o passado empenha-se em reduzir o anônimo a epônimo, e o que se queria eterno o reconduz às dimensões do vivido. Descidos de seu pedestal, os grandes homens constituem a presa dos psiquiatras, dos especialistas, dos morfopsicólogos, dos grafólogos e dos biógrafos. Os inventários pós-falecimento, as contas das cozinheiras, são o pasto dos saqueadores de túmulos. E a obra carrega consigo todas as escórias da vida.

A Idade Média herdara o desprezo ao qual a Antiguidade relegara a condição de qualquer homem que trabalhasse com suas mãos, ainda que fosse um artista. Os romanos admiravam as obras dos gregos e desprezavam esses *graeculi* que debaixo de seus olhos tentavam prolongar-lhes o espírito. Conhece-se a célebre apóstrofe de Virgílio: "Romano, lembra-te de comandar o mundo. Tuas artes, ei-las: impor a paz, perdoar aos vencidos e dominar os soberbos." Aos *graeculi*, esses artesãos gregos desdenhados, ficava reservada a execução das obras de arte.

A epistemologia das ciências e das artes, tal como a conhecia a Antiguidade, nos foi deixada pelos autores do final do mundo antigo: Boécio, Cassiodoro, Isidoro de Sevilha e Marciano Capella, gramático africano do século V. O que eles denominavam artes se classificava em duas grandes categorias: as servis ou mecânicas e as liberais. Nas artes servis se confundem indistintamente todas as ações operativas que requerem o uso da mão. As artes liberais se dividem em duas seções, cujo ensino comandará todo o *cursus studiorum* da universidade medieval: o *trivium* e o *quadrivium*. O primeiro abrange a gramática, a dialética

e a retórica; o segundo, a geometria, a aritmética, a astronomia e, enfim, a música. Nessas sete artes liberais, daquilo que consideramos como propriamente "artísticas" e que passam, portanto, pela mão do homem, só a música encontrou graça perante o filósofo, porque julgada como decorrente da aritmética.

A tudo quanto era "servil" se associava a maldição própria da escravidão, pois o escravo não era um homem completo; será necessário o advento do cristianismo para libertá-lo de seu grilhão. A esse desprezo, como mostraram os sábios modernos, está particularmente ligada a queda do Império romano, em vista da estagnação das técnicas que os tornou inferiores aos bárbaros em questão de armamentos [3]. Basicamente hostis a qualquer idéia de "progresso", os "intelectuais romanos" não se ligavam senão à de perfeição, e esta correspondia notadamente à do discurso: a retórica. Esse estado de espírito, eles o transmitiram aos bizantinos: em 1453, enquanto os turcos sitiavam Constantinopla com meios de ataque superiores aos da defesa, a grande ocupação dos pensadores encerrados na cidade — a última do mundo antigo — era discutir o sexo dos anjos.

Esse descrédito ligado à prática das belas-artes, consideradas "servis", pesará por muito tempo sobre a condição social dos artistas. Os esforços que estes envidaram para se desfazer desse ostracismo interessam diretamente ao nosso assunto, porquanto o interesse dedicado à história dos artistas está essencialmente associado ao reconhecimento das belas-artes como "artes liberais". Será útil, portanto, estender-nos um pouco sobre este ponto, se quisermos compreender o movimento de idéias que determinou o nascimento da história da arte sob sua primeira forma: a biografia do artista [4].

O primeiro que ousa proferir essa pretensão de arrancar as belas-artes — ou pelo menos uma dentre elas — ao caráter "ignóbil" [5] das artes é um florentino, que foi também o primeiro historiador de sua cidade: Filippo Villani. Em seu livro, publicado em 1404, sobre as origens de Florença e seus homens eminentes [6], escreve ele: "Muitos consideram, na verdade não sem razão, que os pintores não são inferiores àqueles a quem o exercício das artes liberais faz mestres; estes possuem os preceitos inerentes à literatura por via do estudo e do saber, enquanto aqueles aprendem unicamente pela elevação de seu gênio e pela segurança de sua memória aquilo que expressam por meio da arte." Vê-se com que prudência Villani adianta essa proposição, considerada algo revolucionária e que parece privilegiar a pintura em detrimento da escrita. Villani louva os pintores florentinos, "que reergueram as artes exauridas e quase extintas, e de tal renascimento devemos buscar a iniciativa em Cimabue, logo seguido de Giotto".

Em breve artistas e humanistas passam a reivindicar a *liberalità* em favor dos artistas, invocando o fato de que para estes a operação mental (*il disegno*) precede a operação manual que lhe está sujeita.

Aliás, eles não fazem uso das artes liberais? Alberti [7] não recomendava ao pintor ser perito em tudo o que concerne às artes liberais, a começar pela geometria? Enquanto isso, numa carta patente de 1468, o duque de Urbino, Frederico de Montefeltro, exalta a excelência da arquitetura porque esta se baseia parcialmente na aritmética e na geometria, que pertencem às artes liberais e às principais dentre estas. Propósito semelhante em Leonardo da Vinci [8] em nome da "ciência" da perspectiva. Em suma, o mesmo raciocínio que devia ter feito Marciano Capella ao excluir a música das artes mecânicas porque ela se servia da aritmética. Na corte requintada de Urbino, Giovanni Santi, o próprio pai de Rafael, protesta com veemência, em sua *Cronica rimata*, contra o fato de considerar-se a pintura como arte mecânica.

Mas o preconceito era tenaz. Miguel Ângelo não se lembrava de ter sido surrado em criança porque queria adotar uma condição inferior à situação social que era a de sua família? Um dia, ser pintor enobrecerá. Um *motu proprio* de Pio VI concederá ao presidente da academia de São Lucas de Roma o título de conde palatino. Mas, no momento em que estamos, esse dia ainda está longe (1795). Em nosso tempo de igualitarismo, em que nada mais é enobrecido, o príncipe da Academia de São Lucas decapitou a si mesmo e rebaixou-se à categoria de "presidente", a exemplo do presidente de um conselho de administração de uma sociedade produtora de robôs domésticos.

Não se contentando em invocar o uso das artes liberais pelos pintores, escultores e também arquitetos, outros foram mais longe, discutindo sobre o significado da *liberalità*, cuja propriedade é libertar da carne o espírito. Em seu *Liber de nobilitate*, o humanista Poggio Bracciolini não chegou a dizer, como já pretendera Dante, que a verdadeira nobreza estava na *virtù*, isto é, no gênio? De resto, o homem é feito de corpo e alma, e seria vão tentar distinguir o que é um e o que é o outro.

Que a pintura seja uma arte liberal não basta para alguns. Terá que ser "nobre". No final do século XV, Giovanni Battista Paggi [9], pintor de origem nobre, propõe como remédio para a decadência da pintura a proibição de seu exercício aos plebeus. Imaginava ele, muito erroneamente, que as coisas eram assim antes da invasão dos bárbaros. Em 1585, o secretário da Academia de São Lucas de Roma, Romano Alberti, publicava um tratado para provar que a pintura, tanto profana como religiosa, era uma arte nobre, porém o cardeal Paleotti só concedia esse caráter nobre às produções da imagística cristã.

Se se desdenhou falar dos artistas a ponto de ser o anonimato o estado normal da produção das obras de arte, só na Idade Média é que se renunciou a discorrer sobre a arte, mas apenas de maneira teórica. Com mais ou menos modalidades desde Santo Agostinho e Santo Ambrósio até os cônegos vitorianos, São Boaventura e São Tomás de Aquino, nos séculos XII e XIII, especulou-se com abundância sobre a natureza do belo. Sempre na linhagem do platonismo e do neoplatonismo,

e também levando em conta Vitrúvio, contemporâneo de Augusto, o autor do único tratado de arquitetura que nos foi transmitido pela Antiguidade e que foi consultado na Idade Média antes de ser revelado aos homens do Renascimento pela imprensa em 1486 e traduzido para o italiano por Cesare Cesariano de Como, os filósofos medievais pensavam que a beleza das imagens é um efeito da beleza invisível que reside em Deus, único criador, devendo pois os artistas imitar o mestre, "macaqueá-lo", chegará a dizer um deles. O padre Suger, explicando o que quisera realizar ao reconstruir a igreja do mosteiro de São Dionísio no século XII, faz um verdadeiro tratado de estética, inspirado nas idéias do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, autor, no século V, de duas obras místicas. Segundo ele, a essência do belo está na luz, que ele prodigaliza tanto nas grandes naves, que o novo método de construção permitia iluminar abundantemente, como no ouro, nas gemas e nos esmaltes dos objetos litúrgicos; e, pelo exercício da função anagógica, os efeitos visíveis da luz levam a alma a ascender à Luz invisível, a luz do princípio divino.

Para todos esses clérigos, aliás, só existe obra de arte religiosa, desde que o papa Gregório Magno (591-604) atribuiu à operação artística uma função educativa, a de dar a "ler nas paredes o que se escreve nos livros", *pictura quasi scriptura*, dirá Alcuíno, o chefe da escola palatina criada por Carlos Magno para renovar a literatura e as artes.

Os dois escritos sobre a arte mais célebres da Idade Média são livros de receitas, tratados técnicos que não comportam nenhum elemento retrospectivo; um deles remonta ao século XII, o outro ao fim do século XIII. Sabemos, graças a C. R. Dodwell [10], que o título do primeiro não é aquele pelo qual é conhecido, *Schedula diversarum artium*, mas *De diversis Artibus*, e que sem dúvida esse monge Teófilo deve ter sido um alemão, Rokgerus de Helmersthausen, que viveu na primeira metade do século XIII. Essa obra é um manual em que se expõem todas as técnicas artísticas; é precedido de um prólogo que confere ao gesto artístico um caráter sagrado, tendo o autor da obra a executar recebido uma missão espiritual muito nobre que consiste em ornar a casa de Deus com as aparências dessa beleza que dele emana. Estamos sempre, portanto, num mundo ideal, intemporal.

Algo diverso já ocorre com o famoso *Libro dell'arte*, escrito pelo pintor toscano Cennino Cennini (nascido por volta de 1370), aluno daquele florentino, Agnolo Gaddi, que ficara vinte e quatro anos no ateliê de Giotto [11]. Esse livro de receitas trata da pintura apenas sob suas diversas formas técnicas, incluindo a iluminura. Cennini, que tem atrás de si a tradição giottesca, apresenta-nos assim uma visão retrospectiva, já que se sente no dever de codificá-la. O fato de proclamar a "modernidade" de Giotto em relação a tudo o que o precedeu postula uma atitude histórica. Cennini elabora certas noções que são chamadas a um grande futuro. Com ele, saímos do intemporal e do anonimato, porque "criar

uma maneira que te seja própria só poderá ser uma boa coisa". Eis, portanto, a arte como uma afirmação individual e também essa noção "relativa" de "maneira" da qual Vasari fará o princípio de seu famoso tratado. Já um monge polonês, Vitellione, em seu *De Perspective* (1272), não constatara uma certa relatividade do gosto, que muda conforme o tempo e o lugar, o que muitos séculos depois será enunciado por Taine?

Cennini resume sua estética da seguinte forma: "*Natura, fantasia e intelletto dell'artista conducono alla profezione dell'arte, alla maniera mediante il disegno.*" A *fantasia* é uma noção elaborada por Santo Agostinho [12] de acordo com Platão, e é sinônima de imaginação criadora. Quanto ao termo *disegno*, que conhecerá uma grande fortuna no século XVI, já tem para Cennini um duplo significado segundo seja *esterno*, aprendido pelo exercício e pela prática, ou *interno*, isto é, mental. Se bem que essa distinção seja traduzível em francês pelas palavras *dessin* (desenho) e *dessein* (propósito), parece-nos preferível conservar para esses conceitos italianos suas designações vernáculas. Esse modo de nomear a parte intelectiva da arte para distingui-la da parte operativa será objeto das especulações tão caras aos artistas da época maneirista. Ao *disegno interno* o pintor Federico Zuccari, que escreverá em 1607, dará um valor metafísico; verá nele "o signo de Deus em nós".

e também levando em conta Vitrúvio, contemporâneo de Augusto, o autor do único tratado de arquitetura que nos foi transmitido pela Antiguidade e que foi consultado na Idade Média antes de ser revelado aos homens do Renascimento pela imprensa em 1486 e traduzido para o italiano por Cesare Cesariano de Como, os filósofos medievais pensavam que a beleza das imagens é um efeito da beleza invisível que reside em Deus, único criador, devendo pois os artistas imitar o mestre, "macaqueá-lo", chegará a dizer um deles. O padre Suger, explicando o que quisera realizar ao reconstruir a igreja do mosteiro de São Dionísio no século XII, faz um verdadeiro tratado de estética, inspirado nas idéias do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, autor, no século V, de duas obras místicas. Segundo ele, a essência do belo está na luz, que ele prodigaliza tanto nas grandes naves, que o novo método de construção permitia iluminar abundantemente, como no ouro, nas gemas e nos esmaltes dos objetos litúrgicos; e, pelo exercício da função anagógica, os efeitos visíveis da luz levam a alma a ascender à Luz invisível, a luz do princípio divino.

Para todos esses clérigos, aliás, só existe obra de arte religiosa, desde que o papa Gregório Magno (591-604) atribuiu à operação artística uma função educativa, a de dar a "ler nas paredes o que se escreve nos livros", *pictura quasi scriptura*, dirá Alcuíno, o chefe da escola palatina criada por Carlos Magno para renovar a literatura e as artes.

Os dois escritos sobre a arte mais célebres da Idade Média são livros de receitas, tratados técnicos que não comportam nenhum elemento retrospectivo; um deles remonta ao século XII, o outro ao fim do século XIII. Sabemos, graças a C. R. Dodwell [10], que o título do primeiro não é aquele pelo qual é conhecido, *Schedula diversarum artium*, mas *De diversis Artibus*, e que sem dúvida esse monge Teófilo deve ter sido um alemão, Rokgerus de Helmersthausen, que viveu na primeira metade do século XIII. Essa obra é um manual em que se expõem todas as técnicas artísticas; é precedido de um prólogo que confere ao gesto artístico um caráter sagrado, tendo o autor da obra a executar recebido uma missão espiritual muito nobre que consiste em ornar a casa de Deus com as aparências dessa beleza que dele emana. Estamos sempre, portanto, num mundo ideal, intemporal.

Algo diverso já ocorre com o famoso *Libro dell'arte*, escrito pelo pintor toscano Cennino Cennini (nascido por volta de 1370), aluno daquele florentino, Agnolo Gaddi, que ficara vinte e quatro anos no ateliê de Giotto [11]. Esse livro de receitas trata da pintura apenas sob suas diversas formas técnicas, incluindo a iluminura. Cennini, que tem atrás de si a tradição giottesca, apresenta-nos assim uma visão retrospectiva, já que se sente no dever de codificá-la. O fato de proclamar a "modernidade" de Giotto em relação a tudo o que o precedeu postula uma atitude histórica. Cennini elabora certas noções que são chamadas a um grande futuro. Com ele, saímos do intemporal e do anonimato, porque "criar

uma maneira que te seja própria só poderá ser uma boa coisa". Eis, portanto, a arte como uma afirmação individual e também essa noção "relativa" de "maneira" da qual Vasari fará o princípio de seu famoso tratado. Já um monge polonês, Vitellione, em seu *De Perspective* (1272), não constatara uma certa relatividade do gosto, que muda conforme o tempo e o lugar, o que muitos séculos depois será enunciado por Taine?

Cennini resume sua estética da seguinte forma: "*Natura, fantasia e intelletto dell'artista conducono alla profezione dell'arte, alla maniera mediante il disegno.*" A *fantasia* é uma noção elaborada por Santo Agostinho [12] de acordo com Platão, e é sinônima de imaginação criadora. Quanto ao termo *disegno*, que conhecerá uma grande fortuna no século XVI, já tem para Cennini um duplo significado segundo seja *esterno*, aprendido pelo exercício e pela prática, ou *interno*, isto é, mental. Se bem que essa distinção seja traduzível em francês pelas palavras *dessin* (desenho) e *dessein* (propósito), parece-nos preferível conservar para esses conceitos italianos suas designações vernáculas. Esse modo de nomear a parte intelectiva da arte para distingui-la da parte operativa será objeto das especulações tão caras aos artistas da época maneirista. Ao *disegno interno* o pintor Federico Zuccari, que escreverá em 1607, dará um valor metafísico; verá nele "o signo de Deus em nós".

2

A AURORA DA HISTÓRIA DA ARTE NO QUATTROCENTO

No tempo em que Cennino Cennini escrevia, a consciência de ser modernos, isto é, de ter realizado uma revolução, ou quando menos uma evolução em relação a um estado anterior, já tinha sido adquirida pelos florentinos havia um século.

Não é paradoxal que esse sentimento do modernismo tenha nascido no século XIII em artistas italianos que situavam seu ideal na ressurreição do antigo, e não em "góticos" franceses, que tinham operado uma das revoluções mais autênticas da história das formas, tanto do ponto de vista arquitetônico como figurativo, estilo que era uma invenção em primeiro grau, enquanto o estilo devido aos pioneiros da renovação italiana só o era em segundo, ou seja, um *revival*?

Veremos que para os italianos, que nessa época só levaram em consideração a pintura, o ponto de partida estava em Cimabue, aperfeiçoado por Giotto, quando na realidade se deve procurá-lo no escultor Nicola Pisano (1202-1258). Não tinha este, no púlpito do batistério de Pisa, para encarnar a virtude da Força, tomado de empréstimo a Hércules o personagem e a figura, e para a virtude da Temperança escolhido como modelo — o que é um exagero — uma Vênus pudica, depois de ter visto alguma estátua antiga inspirada no tipo da Vênus do Capitólio? Sabemos, porém, que esse Nicola, dito da Apúlia, vinha do reino da Sicília, onde bem antes, por volta de 1230, para celebrar seu governo, Frederico II edificara em Cápua uma porta monumental, espécie de arco do triunfo cuja decoração estatuária, hoje horrivelmente mutilada, derivava diretamente da Antiguidade. O próprio Frederico II, soberano "moderno" que fosse, terá tido consciência de sê-lo? Esse monarca excomungado, que possuía uma guarda muçulmana, que fez aliança com o sultão e que parece ter sido, senão um incrédulo, pelo menos um agnóstico, não estaria persuadido de que não fazia outra coisa senão restabelecer uma continuidade, até então rompida, com o Império romano cujos direitos ele reivindicava? Assim, provavelmente, viveu no sentimento de uma espécie de tempo cíclico.

Nunca, sem dúvida, o dito de Valéry — "entramos no futuro recuando" — foi mais justo que no tocante ao Renascimento, que realizou

a verdadeira ruptura com o passado mediante uma vontade determinada de restaurar o antigo.

Por ter nascido de um impulso que destruíra a civilização antiga, o Ocidente, saído de uma mistura conflitual entre a romanidade e o mundo bárbaro, conservou durante muito tempo uma consciência pesada. O Norte da Europa foi a região em que mais cedo os homens se desembaraçaram desse sentimento de "pecado original", graças ao admirável surto que, do final do século XI ao século XIII, criou em todos os domínios — político, filosófico, artístico — uma civilização autenticamente nova, verdadeiro desabrochar do cristianismo, fecundo em relações humanas inéditas, criador de obras notáveis, como a catedral ou a *Suma teológica*, que na arte e na teologia apresentavam um caráter de universalidade, enquanto um retórico genial, Abelardo, no *Sic et Non*, estabelecia o método de raciocínio do futuro. No entanto, essa consciência há de pesar por mais tempo sobre o inconsciente coletivo da Itália. Esta funda seu impulso numa recusa do que era verdadeiramente novo: o gótico. Refiro-me à Itália artística, porque o prestígio da Universidade de Paris atraía alunos e professores de todo o mundo — e não é sintomático que o mais célebre dentre estes tenha sido Tomás de Aquino, um italiano?

O orgulho dos florentinos por terem estado na vanguarda de um novo ponto de partida da civilização se legitima sem discussão em se tratando da literatura. De todas as línguas européias, o belo idioma toscano foi o único que atingiu sua maturidade já no fim do século XIII, mais de dois séculos antes da língua francesa. Não é necessário ser um lingüista especializado para compreender os poetas do *dolce stilo nuovo*, ao passo que é indispensável estudar a gramática medieval para entender o francês de Christine de Pisan.

São esses poetas — Dante, Boccaccio, Petrarca — que, ciosos de afirmar-se como "modernos", associam os pintores ao seu esforço de vanguardistas. Dante (1265-1321), que possuía o conhecimento técnico do desenho, escreve em *A Divina Comédia* (Purgatório XI, 94-97) a célebre frase que fundou a reflexão histórica sobre a obra de arte do passado: "Cimabue acreditou deter o cetro da pintura, e eis que sua fama empalidece: o grito do favor é por Giotto." [13]

Boccaccio (1313-1375) se contenta em citar os pintores que participaram das reuniões do *Decameron*; mas em uma das novelas ele faz o elogio de Giotto, fundado em sua aptidão para a imitação da natureza, que Boccaccio compara à de Apeles. Faz dela uma das glórias de Florença e felicita-o por ter recolocado a arte em evidência, o que supõe, portanto, um progresso na evolução artística, idéia que toda a obra de Vasari anuncia.

Pena que Petrarca (1304-1374) não tenha escrito, segundo parece, o tratado que projetava sobre todas as artes; com este propósito teve em abril de 1341, em Roma, com Fra Giovanni di San Vito, perto das Termas de Diocleciano, uma longa conversação que infelizmente o monge não nos referiu; confia-nos, entretanto, que suas admirações iam para Giotto, cujo renome era imenso entre os modernos, e para Simone Martini (1284-1344), "príncipe do nosso tempo".

Eis, enfim, o primeiro "historiador" que vai, num livro dedicado à cidade de Florença, levar os artistas na devida conta. Seu relato das *res gestae* é concebido à maneira biográfica, o que se amolda perfeitamente ao espírito de uma civilização em que tudo quanto se faz traz a marca do gênio individual. Filippo Villani [14], nos primeiros anos do século, escreve em latim seu livro sobre as origens da cidade de Florença e de seus mais célebres cidadãos. Entre esses cidadãos excepcionais que ilustraram sua cidade no passado, Villani não conta por enquanto senão cinco artistas, cinco pintores, dedicando a cada qual algumas linhas: Cimabue, Giotto, Maso, Stefano Fiorentino e Taddeo Gaddi. Note-se o privilégio exclusivo concedido à pintura. Aquele que de fato inverteu o movimento da arte italiana, o escultor Nicola Pisano, continua ignorado. Villani atribui a Cimabue o mérito de ter "reconduzido a pintura à semelhança das coisas", o que se converterá num clichê, quando, na realidade, Cimabue consagra pela elevação e elegância de seu estilo a estética bizantina, cujo destino ele fecha assim em Florença. Em "crítica de arte", impossível equívoco maior. Giotto recobre com sua sombra gigantesca toda a época em que viveu, como o fará Miguel Ângelo no século XVI; não só se iguala aos mais ilustres pintores da Antiguidade como os ultrapassa. Villani, ao consagrar a imitação do antigo como regra de ouro da arte, lança portanto, também ele, essa idéia de uma progressividade contínua, que animará Vasari.

Para um homem de cultura, filósofo, letrado ou artista, por certo nunca foi mais exaltante viver que no Quattrocento. O indivíduo, nesse momento privilegiado, sentia-se confortavelmente instalado na história, na encruzilhada dos caminhos que saíam da tenebrosa floresta da Idade Média, numa clareira luminosa de onde partiam todas as estradas do porvir. Tinha a altiva consciência de sentir em si a missão de difundir a evolução da civilização, interrompida durante longos séculos, esse tempo de certa forma "a-histórico" que se desenrolara entre Constantino e o instante em que de súbito, num lugar privilegiado, a Toscana, a fagulha comunicara o fogo à imaginação criadora dos homens.

A história, enfim, retomava o seu curso. E o homem se inebriava com essa noção de progresso que então desponta na consciência, pelo menos como vontade, e que só revelará seus efeitos nocivos, conseqüência de um processo fatal de crescimento exponencial, muitos séculos mais tarde. Enquanto politicamente o equilíbrio se rompia em razão do aparecimento de novas potências na Europa, antes que estas, atraídas pelo renome da Itália, viessem desencadear sobre a península suas hordas guerreiras, interrompendo assim o curso do idílio, a Cidade-Estado prosperava sempre, tendo engendrado em quase toda parte principados onde se criavam intensos focos de cultura.

Os artistas iam sair de sua posição de artesãos e compenetrar-se de um elevado sentimento de sua dignidade. Antes que isso seja reconhecido nas instituições — o que ainda levará muito tempo —, as artes figurativas são encaradas da mesma forma que as artes liberais, isto é, como ciências. A descoberta da perspectiva, que provoca todo um jogo de especulações, dava ao pintor o sentimento de que sua arte possuía uma sólida base científica; o mesmo sucedia com o escultor, que se apoiava num estudo, retomado do antigo, do conhecimento das proporções do corpo humano. A dignidade da pintura fora reconhecida desde o século XIV; no século XV a escultura vem reunir-se a ela. Quanto à arquitetura, recebeu seus títulos de nobreza desde que começou a inspirar-se na Antiguidade.

Na realidade, o que constitui o objeto da reflexão sobre as artes no Quattrocento são a estética e a técnica. Inúmeros, com efeito, são os tratados teóricos. Essa época impelida a uma criação intensa não olha para trás senão para buscar justificações para sua atitude, seja muito além do tempo presente, na Antiguidade, seja num passado próximo, a época daqueles a quem se deve, segundo se pensa, a iniciativa da restauração das artes.

Muito embora ele se tenha mantido fora das considerações puramente históricas, não se pode deixar de evocar o maior téorico e humanista da época, Leon Battista Alberti (1404-1472). É ele, sem contestação, a maior figura do Quattrocento no domínio da cultura, posição que de certa forma foi usurpada por Leonardo da Vinci, porque este artista genial, possuído que estava, mais que pelo saber, pelas possibilidades humanas de exercer um poder sobre a natureza, foi levado a prever invenções técnicas que constituem verdadeiras antecipações, assegurando assim seu grande sucesso em nosso tempo. Coisa curiosa, os dois representantes mais ilustres da arte do Quattrocento são bastardos, mas Alberti, oriundo de uma família nobre de Florença exilada em Gênova, recebeu uma educação muito esmerada, notadamente em matemática, direito e letras latinas. Escrevia tão bem em italiano quanto em latim e era tão perito nesta última língua que conseguiu fazer passar por antigo um poema de sua composição. Seus numerosos escritos versam tanto sobre questões artísticas e matemáticas quanto sobre assuntos sociológicos; além do mais, Alberti foi um dos maiores arquitetos de seu tempo. Passou muitos anos em Roma, onde teve um emprego na Cúria de 1431 a 1464; era protegido pelos papas humanistas Nicolau V e Pio II. Exerceu a arte da arquitetura em Mântua e Florença, quase sempre, porém, mais como "conceptor" que como executante. Em cada uma de suas estadas em Roma, entregava-se a medições precisas dos monumentos a fim de levantar uma planta completa da cidade antiga [15]. Em seu *Tratado da família* [16] exprimiu seu ideal; para ele, a ordem humana corresponde à ordem universal, que a engloba, e o dever de cada um é tornar-se um "homem universal", possuidor de todas as ciências e que procura realizar em si o equilíbrio que haverá de assegurar sua felicidade.

Abarcou todas as artes em três tratados: *Da Estatuária* [17], *Da Pintura* (1450) e *Da Arquitetura* (1485) [18]. Deu a primazia à arquitetura, porque esta era para ele essencialmente a arte da vida social, que permite ao indivíduo o desabrochar de seu ser no quadro doméstico e regula a vida harmoniosa dos cidadãos; e, como para os costumes e a vida, é o antigo que deve servir de modelo.

A idéia de conjunto que domina todos os tratados do século XV é que o artista deve imitar a natureza, mas com vistas à realização da beleza, obtida pela escolha, nas aparências, daquilo que parece mais belo segundo a Idéia, noção que corresponde às tradições platônicas. Cumpre sentir como elemento importante na interpretação da obra do artista o fato de Alberti ver nela uma expressão direta da individualidade de seu autor, o que não deixa de estar em contradição com o ideal de beleza clássico.

A noção de perspectiva, a arte de representar o mundo em profundidade, é bem simbólica do olhar dirigido para a frente, para o futuro, substituindo essa visão da Idade Média em que o mundo se desdobrava perante o artista como o teatro dos mistérios, onde tudo se apresentava no mesmo plano. A atitude diante do antigo é característica; será necessário esperar muito tempo ainda antes que ela suscite um verdadeiro reflexo histórico. Se se faz a história da arte antiga, é antes de acordo com os escritores da romanidade, Plínio e Vitrúvio, do que interrogando os testemunhos ainda numerosos que permaneceram visíveis — não é que não haja preocupação em observá-los para colher ensinamentos, claro. São célebres a viagem conjunta, a Roma, empreendida por Brunelleschi e Donatello e o estudo da estatuária antiga a que se entregou Ghiberti em Roma e em Pádua. No entanto, ainda estamos bem longe da arqueologia, pois todos esses arquitetos, pintores e escultores que perscrutam tais vestígios não se preocupam em conhecer-lhes a sucessão cronológica; para eles, trata-se de um mesmo tempo, tempo que tem um valor quase místico, tempo da "idade de ouro": a Antiguidade.

O fervor criador dessa época é por demais intenso para que os artistas sintam essa nostalgia que no tempo do maneirismo fará nascer a empresa metódica da história da arte. As alusões que se fazem, quer pelos artistas, quer pelos humanistas, às realizações artísticas dos predecessores ou dos artistas contemporâneos não ultrapassam o estádio da relação breve e elogiosa que era a de Filippo Villani no começo do século. No século XV continuamos, pois, na crônica, sem ainda abordar verdadeiramente a história.

Vemos, assim, os olhares retrospectivos que Lorenzo Ghiberti lança sobre o passado artístico da Toscana em seus *Comentários* [19], escritos em 1450 e deixados inacabados, dos quais nos chegou uma única cópia, aquela consultada por Vasari na biblioteca do grão-duque Cosme I. Ghiberti realizara suas duas portas do Batistério, que de uma para outra nos mostram uma evolução de estilo. Na primeira, o artista ligara-se volun-

tariamente ao passado, procurando harmonizar seu estilo com o da porta executada em 1330 e 1336 por Andrea Pisano, o que não era tão difícil para ele, dado que este último representava uma reação contra o dramatismo de Giovanni Pisano, no sentido de um classicismo que tirava partido dos exemplos da estatuária gótica francesa. Lorenzo concebera, de certo modo, uma forma de arte "historicista". Na segunda porta, ao contrário, cuja execução exigiu mais de vinte anos, aquela à qual Miguel Ângelo deu o nome de Porta do Paraíso, Ghiberti deixará expressar-se livremente o estilo baseado na nova visão do mundo em perspectiva.

Mais que outros, portanto, ele simpatiza com o Trecento, de que fala no segundo de seus *Comentários*, onde evoca seus predecessores toscanos. Para ele, estes últimos não se situam no tempo; não são "outros"; o que ele acredita ser uma estética comum faz deles contemporâneos num mundo ideal. A forma familiar dos *Comentários*, menos estruturada que a de um tratado, permite-lhe mostrar-se um grande precursor, de espírito mais moderno que o próprio Vasari, sem adotar o modo de abordagem biográfico, mas tirando da descrição das obras — diríamos nós: de seu estudo morfológico — os motivos que lhe fazem gabar os méritos de tal ou qual artista. Sua escolha é, aliás, restrita. Dos florentinos ele retém apenas Giotto, Stefano, Maso, Taddeo Gaddi, Buonamico Buffalmacco e os Orcagna. Estende sua admiração aos artistas da cidade rival de Florença, celebrando os sienenses Duccio, Memmi, Barna e sobretudo Simone Martini, "mui nobre e mui célebre pintor", mas dá prova de fina percepção crítica em sua admiração por Ambrogio Lorenzetti, que, com efeito, desempenhou em Siena um papel genuinamente "modernista", introduzindo ali o giottismo. Por fim, mostra-se bem informado ao louvar a qualidade dos mosaicos de Pietro Cavallini, artista muito esquecido em seu tempo.

No segundo *Comentário*, Ghiberti conta sua própria vida e a de suas obras. É a primeira autobiografia de um artista.

É a propósito do esboço feito por Ghiberti sobre a decadência das artes após Constantino e seu novo surto devido a Giotto que o artista, inspirando-se talvez numa passagem de Plínio [20], emprega a palavra *rinacque*, da qual mais tarde se tirará o termo Renascimento.

A primeira monografia de um artista será escrita sobre Brunelleschi por um personagem não identificado, que Milanesi supôs ter sido o famoso matemático Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497), que foi perito durante a construção do Domo de Florença. Julius von Schlosser aceita essa atribuição, que parece plausível. Conhecemos o rosto desse matemático, que está representado ao lado de Giotto, Brunelleschi, Donatello e Paolo Ucello no curioso painel do Louvre pintado pelo dito Paolo, que Vasari descreveu. Para seu biógrafo, é a Brunelleschi que foi devolvido na arquitetura o papel de há muito atribuído a Giotto para a pintura.

O que faz talvez o maior interesse dessa obra não é tanto o estudo sobre Brunelleschi quanto o prefácio do autor, que, realizando de fato obra de historiador, esboça uma evolução das formas, cujos conceitos, expressando notavelmente as idéias dos humanistas desse tempo, constituirão um esquema que se tornará clássico e se imporá quase até nossos dias, conquanto esse texto tenha permanecido em manuscrito, vindo a lume pela primeira vez apenas em 1812, porém, utilizado por Vasari. Ligando a "fortuna" das artes à do Estado político de que elas dependem, o autor vê nas construções originais em madeira as formações das ordens de arquitetura pelos gregos, que as transmitiram aos romanos. A prática das artes desaparecerá com invasões dos diversos bárbaros que farão o império desmoronar: não se mostraram capazes senão de inventar essa arquitetura "tudesca" (*tedesca*), isto é, gótica, que conquistará a Itália, até que Carlos Magno tente restaurar a nobre arte da arquitetura graças a construtores romanos, que ainda haviam conservado alguma coisa da tradição antiga cujo germe estará em Florença, fundada pelo grande imperador [21]; após a morte deste último, voltarão a triunfar os *tedeschi*, que imporão seu estilo bárbaro até que Brunelleschi venha enfim reatar com o passado romano e restaurar a boa arquitetura.

Um cronista desconhecido se propôs prosseguir a empresa de Filippo Villani em sua obra sobre os catorze homens mais ilustres de seu tempo [22], cujo manuscrito nos foi conservado no *Codice Magliabechiano*, que contém diversos escritos sobre a arte e assim designado porque pertenceu no século XVIII a Antonio Magliabechi. O manuscrito dos *XIV uomini singhulari* passara pelas mãos de Manetti, a quem foi atribuído. A grafia é de sua mão; mas, se ele foi certamente o copista, terá sido o autor? Ao lado de Leonardo Bruni, Poggio e outros humanistas, os artistas cuja vida é aqui relatada ocupam a maior parte, pois que são em número de oito. São eles: o arquiteto Brunelleschi, os escultores Donatello, Ghiberti, Luca Della Robbia, os pintores Masaccio, Fra Angelico, Paolo Uccello, Filippo Lippi.

Cristoforo Landino (†1504), que foi o primeiro a traduzir Plínio em língua vulgar, esboçou uma história dos artistas da Antiguidade num *Comentário sobre Horácio*, impresso em Florença em 1482, e redigiu em seu *Comentário sobre Dante*, publicado em 1481, uma espécie de catálogo dos artistas florentinos por ele julgados como os mais eminentes; a lista começa com Cimabue e termina com os dois Rosellini. São citados Masaccio, Fra Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Pesellino, Fra Angelico, Brunelleschi, Desiderio da Settignano, Ghiberti.

Mas Florença já não é a única a reivindicar o papel de uma cidade das artes. Em outras cidades da Itália, cronistas gabam o mérito dos artistas que lá trabalharam. Bartolomeo Facio (1403-1457), em seus *Homens ilustres* [23], obra redigida em latim, nos traz interessantes testemunhos sobre obras ou artistas que ele viu na corte de Nápoles, onde o rei Afonso se mostrou um grande protetor das artes. Os homens ilustres

de que fala Facio estão divididos em classes, segundo um modelo antigo que será seguido por Paolo Giovio (1483-1552) para constituir seu museu dos retratos. O humanista cita como pintores Gentile da Fabriano, Pisanello, assim como os flamengos Jan Van Eyck e Rogier Van der Weyden. De Jan van Eyck, "príncipe dos pintores de nosso século", menciona ele vários quadros que viu pessoalmente, em especial uma *Mulher no banho* que pertencia ao cardeal Ottavianno. Curioso encontro: dentre as obras que menciona de Rogier Van der Weyden, de quem ele faz aluno de Van Eyck, diz ter visto em sua pátria, em Gênova, *Mulheres no banho*. Os escultores notáveis são, para Facio, toscanos: Lorenzo e seus filhos Vittorio Ghiberti, Donattello, "que chega muito perto da glória dos antigos"; deste último ele menciona o *Gattamelata*, erigido numa praça de Pádua em 1453.

Em seu tratado de arquitetura, um tanto confuso, redigido entre 1451 e 1464 e concebido sob a forma de uma descrição da cidade ideal de Sforzinda, um florentino chamado a Milão para construir o Hospital Maior, Antonio, conhecido como il Filarete, menciona um grande número de artistas que ele faz trabalhar ficticiamente, sobretudo Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden e o francês Fouquet, a quem conheceu em Roma sob o pontificado de Eugênio IV.

A pequena corte de Urbino foi durante o governo de dois de seus príncipes — o *condottiere* Frederico II de Montefeltro e seu filho Guidobaldo, mecenas do poeta Balthasar Castiglione (1478-1529) — o centro intelectual mais requintado da península. No tempo de Frederico vivia ali o pai de Rafael, Giovanni Santi, que compôs uma *Crônica rimada das empresas do duque Frederico de Urbino* [24] (1494). Essa obra compreende a mais completa enumeração dos pintores e escultores não só da Toscana como da Venécia e da Itália central, e mesmo de outros lugares, feita por um escritor do século XV. Essa enumeração é muito longa para ser citada aqui. Vêm em primeiro plano Jan Van Eyck e Rogier Van der Weyden, sempre considerado como aluno do primeiro. O renome dos dois grandes flamengos pôde chegar a Urbino graças a Justo de Gand, que Frederico empregou na igreja do Corpus Domini e em seu palácio. Sabe-se hoje que ele foi um dos autores da série dos retratos de filósofos, teólogos e humanistas com os quais o duque letrado fizera decorar seu *studiolo*. O estilo amável de nosso versificador, dispensando-o de método, nos vale informações tomadas ao vivo, como a da admiração do duque, durante uma estada em Mântua, por Andrea Mantegna, "porta-estandarte da pintura moderna". E vemos, graças a Giovanni, que o eco do mecenato de René d'Anjou, duas vezes rei efêmero, da Provença e de Nápoles, penetrou até o coração da Itália.

3

PREDECESSORES DE VASARI

Apesar das conturbações trazidas pelas ambições políticas e territoriais de Alexandre VI e Júlio II, apesar da revolta de Savonarola, premonitora da de Lutero, que em 1494 vai declarar Florença "República de Cristo" e destruir o harmonioso edifício mediciano, apesar do abalo causado pelas expedições guerreiras de Carlos VIII, Luís XII e Francisco I, o homem italiano desse tempo conserva o seu otimismo, e essa confiança se traduz no pleno desabrochar das artes, cujo pólo se desloca de Florença para Roma sob os pontificados de Júlio II e Leão X. É nesse foco romano, sob a influência de Bramante, Rafael e Miguel Ângelo, que os princípios do classicismo, elaborados no século anterior por tantos teóricos e artistas de gênio, encontram sua concretização na empresa da nova igreja de São Pedro e do Vaticano reconstruído.

Raramente os séculos, muito comodamente escolhidos pelos historiadores para escandir os períodos definidos por sua análise, constituem de fato uma cesura. No que respeita à civilização do Quattrocento, é por volta de 1530 que ela termina. Nesse momento os italianos sentem vacilar sua soberba e abalar-se essa fé que tinham em si mesmos, esse sentimento de serem os pioneiros de uma nova civilização, capaz de tirar a Europa das "trevas" da Idade Média.

O saque de Roma em 1527 fez oscilar o equilíbrio da alma italiana. O sacrilégio! Durante três meses, a Cidade Santa, duplamente sagrada porque cidade dos imperadores e sede da Igreja, foi entregue às pilhagens de um exército estrangeiro composto em grande parte de heréticos, para quem essa cidade, a Cidade Eterna, outra não era senão a "grande prostituta"! Três meses de pilhagens, violações, torturas e incêndios encheram os romanos de terror.

Depois de 1527 a Itália entra em outra fase, aquela que os historiadores modernos batizaram de maneirismo e que, de meio século para cá, vem sendo objeto de inumeráveis estudos, sem dúvida porque nossa época se identifica com esse estado de inquietação, o que proporcionou a certos exegetas uma grande acuidade de percepção para compreender esses tempos conturbados, aliás mais intelectual que politicamente, o que prova a fragilidade da tese que vê a obra de arte subordinada ao tempo da história. Com efeito, a partir de Adriano VI, tendo os papas renunciado às suas ambições de poderio territorial, a Itália,

que fora havia mais de trinta anos o teatro de tantos conflitos, vai conhecer uma longa era de paz, tão longa que durará, salvo breves conflitos, até o momento em que Bonaparte, em 1796, vier recolocá-la de um só golpe no ritmo da história. Os Estados italianos, transformados em principados, vão-se estabilizar ao mesmo tempo que abandonam em definitivo qualquer caráter democrático; alguns deles perdem sua independência, sendo ocupados por potências estrangeiras, o que, de resto, não acarretará de forma alguma a perda de sua identidade cultural.

Sem que o fundo hedonista do Renascimento italiano desapareça por completo, sobrepõe-se a ele um sentimento de angústia e essa contradição faz do maneirismo, propriamente, uma neurose.

Não é nosso propósito evocar as causas gerais dessa perturbação; contentar-nos-emos em indicar aquelas que decorrem da situação própria das artes. A doutrina quattrocentista da beleza, atingida pela imitação da natureza, retomando o exemplo antigo, vai ser novamente questionada pela própria justificação que lhe reforça os princípios. Pois o império que o antigo exerceu outrora vai ser substituído pelo aparecimento de uma nova autoridade, a dos "mestres", que se supõe precisamente terem alcançado o ideal proposto pelos teóricos do Quattrocento: Bramante, Rafael, Miguel Ângelo, Vinci e, um pouco mais tarde, Correggio e Ticiano. À imitação da natureza vai, pois, suceder-se a dos mestres. Mas esta é muito mais tirânica que a da natureza, cujas possibilidades são infinitas, enquanto o exemplo dos artistas precedentes só oferece ao postulante o já feito, e portanto o faz esbarrar num limite. Além disso, ele traz em si um vício profundo, nascido de seus próprios princípios, o de ser a imitação da imitação. Compreende-se que, às voltas com esse novo dogma, o artista, sentindo a natureza se esquivar, tenha privilegiado sob o nome de *disegno interno* ou de *invenzione* um certo conceito que o afastava cada vez mais das realidades que se pode chamar de "tangíveis". Sentindo seu orgulho rebelar-se contra essa sujeição aos "mestres", ele deformará, imitando, para expressar sua própria personalidade, de tal sorte que, longe de seguir os cânones que imagina impor a si mesmo, ele os transgride não raro com violência e como por desafio. Solicitado por essas forças contraditórias, seu ser se acha "em tensão", situação que se manifesta em todas as artes — mesmo na arquitetura — pelo gosto da curva e da contracurva: a *linea serpentinata*.

Foi em Florença que nasceu o maneirismo, na Florença que fora a cidade-piloto do novo mundo e que perde esse papel de liderança em proveito de Roma, à qual deve ceder o mais célebre de seus filhos: Miguel Ângelo. O sentimento dessa grandeza perdida engendra antes da morte de Rafael (1520) a arte estranha de Pontormo e de Rosso, o academismo melancólico de Andrea del Sarto. Criado pelos florentinos, o maneirismo se estenderá por toda a Itália e encontrará seus centros mais florescentes em Bolonha e em Parma.

Em Florença, ele se desenvolve de certo modo sobre si mesmo, tende a intelectualizar-se, afastando-se mais e mais da matéria, mesmo quando parece recopiá-la, sem interpretá-la, para valorizar o *disegno interno*. A arte se constrói sobre a arte, e não mais sobre a natureza. Essa atitude postula um interesse retrospectivo pela maneira como a arte evoluiu, como se esse estudo fosse revelar seu mecanismo profundo. Nostálgica da posição de monitora da Itália, que perdeu, Florença, na pessoa de Vasari, quer provar o que ela foi. "Gostaria", dirá este no prefácio de suas *Vite*, "na medida de minhas forças, de arrancar à fauce voraz do tempo os nomes dos escultores, pintores e arquitetos que de Cimabue aos nossos dias se assinalaram na Itália por um mérito qualquer." Dessa nostalgia vai, pois, nascer a história da arte, que será antes de tudo a arte florentina, a história da arte, ou antes, dos artistas, porquanto o espírito de Plutarco reina mais que nunca sobre a história.

A paixão trazida à pesquisa do passado numa espécie de ressurreição dos mortos traduz sempre algum instinto de fim de civilização, como se observa em nossa época, na qual o menor testemunho deixado pelos homens de outrora, quando se vê ameaçado pelas obras dos homens de hoje, suscita protestos como se o patrimônio da humanidade devesse ser feito da totalidade daquilo que os homens produziram. É quando a civilização grega está a ponto de desaparecer que pesquisadores e artistas se empenham em reatar o fio das tradições artísticas do passado. É quando a civilização babilônica vai deixar a história viva que ela suscita um historiador, Beroso (século IV a.C.), que vai procurar nos arquivos dos templos as testemunhas de sua grandeza passada.

Que uma obra da envergadura da que Vasari vai edificar seja consagrada aos artistas é prova da eminente posição que estes assumiram na sociedade. Já não se trata de ver a pintura, a escultura e a arquitetura como artes mecânicas. Os artistas vão-se tornar privilegiados. A imensidade do gênio de Miguel Ângelo, que provoca louvores hiperbólicos, leva o papa Paulo III a baixar dois *Motu proprio*, a 3 março de 1539 e a 14 de junho de 1540, para dispensar à perpetuidade os estatuários da jurisdição dos *Scalpellini*; o pontífice, nesses regulamentos, invoca nomeadamente o exemplo de Miguel Ângelo. Para romper todo vínculo com os ofícios, os artistas vão-se separar das corporações e reagrupar-se em academias, o que afirmará sua qualidade de intelectuais. Tomam como exemplo, efetivamente, os humanistas que, no século anterior, tinham feito reflorir esse nome que era o dos jardins de Atenas, onde Platão dispensava seu ensinamento. As primeiras academias do século XV foram filológicas; agrupavam os sábios para o estudo da língua grega e da filosofia. A partir do século XVI, o fenômeno das academias vai prosperar em toda a Europa. Só na Itália, contam-se não menos de 2.200, criadas entre o século XV e o XVI! Em nenhum outro lugar elas foram tantas como na Toscana, onde nasceram. Os grão-duques incentivavam a formação dessas academias, que proporcionavam a uma

aristocracia ociosa uma atividade literária ou artística autônoma, sem perigo para o poder, ao mesmo tempo que permitiam ao governo uma melhor vigilância da opinião.

A principal finalidade das academias artísticas será manter o nível das artes e assegurar o ensino. Os artistas já não se formarão ao pé de um mestre, mas numa academia onde lhes serão mostrados os exemplos dos mestres.

É exatamente em Florença, e sob o impulso de Vasari, que se constituirá a primeira academia artística realmente estruturada e que assumirá o aspecto de uma instituição oficial. Em 1562, com efeito, Vasari solicita a proteção do grão-duque para uma associação que receberá o nome significativo de *Accademia del Disegno*. Os estatutos são redigidos e apresentados ao príncipe em 1563. Cosme I e Miguel Ângelo serão os seus patronos. Compõe-se de trinta e seis artistas, escolhidos pelo grão-duque numa lista que lhe é apresentada; tem por objetivo agrupar os melhores dentre os artistas e ministrar-lhes o ensino das artes [25]. Todavia, tão tenazes são as velhas instituições que somente em 1571 um decreto grão-ducal isentará os artistas da obrigação de fazer parte da corporação dos *Medici e speciali* e os escultores de serem afiliados à *Arte dei Fabricanti*.

A primeira missão da *Accademia del Disegno*, que em diversas oportunidades responderá a consultas vindas de Florença ou de outras cidades sobre problemas artísticos, será organizar os funerais de Miguel Ângelo. Foi um grande acontecimento; ela opôs sobretudo pintores e escultores que se disputavam o primeiro lugar sobre o catafalco montado em Santa Maria Novella. Vincenzo Borghini propunha coroar o monumento funerário projetado por Vasari com alegorias representando as quatro artes praticadas pelo ilustre defunto: Pintura, Escultura, Arquitetura e Poesia. Vasari, contradizendo o que ele próprio dissera em suas *Vite*, queria colocar a Pintura à direita, lugar mais eminente, e a Escultura à esquerda. Apesar dos protestos de Benvenuto Cellini, publicados em 1564 [26], essa disposição foi adotada, tendo a escultura sido considerada menos nobre que a pintura, dado o maior esforço manual que exigia. Leonardo da Vinci já resolvera esse problema da mesma forma. Porém Benedetto Varchi [27] (1502-1567), em 1549, concluía pela paridade das duas artes, enquanto Antonfrancesco Doni (1513-1574) declarava no mesmo ano a superioridade da escultura sobre a pintura. Miguel Ângelo preconizava o contrário [28].

Em Roma, a *Accademia di San Luca*, agrupando pintores, escultores e arquitetos, será aberta a 14 de novembro de 1593 por um serviço solene em Santa Martina sobre o fórum. Mais que a *Accademia del Disegno*, ela é um instituto de ensino, uma espécie de universidade artística. A mais bem organizada nesse domínio será a célebre instituição fundada por Ludovico Carracci em Bolonha em 1598 para ensinar a pintura sob o nome de *Accademia degli Incaminati*. Ao aprovar em 28 de dezembro de 1598 essa fundação que separa a pintura das atividades

corporativas, o cardeal Montalto, legado do papa em Bolonha, qualificava a pintura de *nobile e virtuosa professione*.

Na França, essa tutela corporativa que vinculava os artistas a um ofício será rompida por todo o movimento acadêmico, que só tomará impulso em 1648 com a Academia de Pintura e Escultura, incentivada por Mazarino para responder às pretensões das corporações, que queriam limitar os privilégios de que gozavam os artistas da corte desde Francisco I. Após uma luta que seguiu as eventualidades da Fronde, em 1655 a Academia, denominada real, recebe o monopólio do ensino. Somente em 1671 é que se organizará, sobre o mesmo modelo, a Academia de Arquitetura.

A idéia de um estudo de conjunto da história das artes agrupada em biografias preocupava vários humanistas na primeira metade do século XVI. Se Vasari não a tivesse realizado, outro o teria feito, e parece que a publicação de sua obra em 1550 desencorajou alguns pesquisadores de prosseguir suas investigações. Foi sem dúvida essa razão que deteve a meio caminho aquele que, por não ter sido identificado, veio a chamar-se *anonimo Magliabechiano*. No *Codice Magliabechiano*, ao qual já nos referimos, encontra-se com efeito um manuscrito que constitui um estudo inacabado de história da arte. O autor, que não parece ter sido artista, deve ter trabalhado entre 1537 e 1542, isto é, paralelamente a Vasari. A primeira parte é original, visto que, tratando da arte antiga, esse historiador tenta distinguir-lhe os diversos períodos, certo é que sempre de acordo com a literatura e sem recorrer aos monumentos. A segunda parte compõe-se de biografias dos artistas florentinos do Trecento e do primeiro Quattrocento.

Segundo uma carta de Summonte, um nobre veneziano, Marcantonio Michel, teria retirado da impressão um manuscrito das *Vite de'pittori e scultori* quando vira que ela parecia "*l'opera di un altro*". Esse *altro* só pode ser Vasari. O manuscrito, infelizmente, se perdeu.

Um conjunto bastante confuso de notícias sobre os artistas está conservado no *Codice Magliabechiano* sob o nome de *Libro di Antonio Billi*, segundo a subscrição que acompanha o manuscrito. Ignora-se quem é esse Billi, que talvez não passe do dono do livro. De acordo com diversas verificações, ele escrevia entre 1481 e 1530, o que constitui uma margem cronológica muito precária; trata-se de um precursor de Vasari e que parece ter sido mais escritor-compilador que pesquisador. Vasari, que teve conhecimento desse manuscrito, utilizou-o amplamente.

Escritor igualmente era o florentino Giovanni Battista Gelli (1498-1563), autor de comédias e comentador de Dante, que, sob o nome de *I Memorabili*, escreveu vinte breves biografias de artistas: Giotto, Giottino, Stefano, Andrea Tassi (Tafi), os Gaddi, Antonio Veneziano, Masolino, l'Orcagna, Buonamico (assim designado sem seu patronímico Buffalmacco), Starnina, Lippi, Delli, Ghiberti, Brunelleschi, il Buggiano, Donatello, Nanni di Banco, il Verrocchio. Miguel Ângelo,

enfim, aparece como o pináculo da arte, e a prova disso seria o episódio de *Cupido*, que o artista consegue fazer passar por obra antiga. Felizmente, temos outros critérios para apreciar Miguel Ângelo. O livro se interrompe na vida deste, que ficou inacabada. Em suas premissas, Gelli se enfurece com veemência contra o caráter beócio dos papas da Idade Média, a grosseria da arte desse tempo e as barbáries da pintura grega (bizantina). Faz um panegírico de Florença e esbraveja contra Roma, que desde os tempos antigos viveu de "rapinas artísticas" e que ele fustiga como sendo "mais um amontoado de estrangeiros que uma cidade". De fato, a Cidade Eterna desempenhava no século XVI — e o mesmo acontecerá ainda no século seguinte — mais o papel de catalisador que de lar do gênio.

4

O PAI FUNDADOR

Na sua autobiografia, no final da edição de 1568, Giorgio Vasari teve o cuidado de contar como teria nascido a idéia de sua grande obra biográfica. Um dia de 1546, durante uma palestra que teve no Palácio Farnese de Roma, da qual participavam o humanista Annibal Caro (1507-1565), o poeta Francesco Molza, Claudio Tolomei, Romolo Amaseo e Paolo Giovio, este último manifestou a intenção de ajuntar às suas *Elogia* dos artistas célebres uma visão de conjunto *da Cimabue insino a tempi nostri*; percebendo que teria necessidade da ajuda de um profissional, pediu uma nota a Vasari, que a forneceu. Foi então que Paolo Giovio o persuadiu de que cabia a ele, Giorgio, essa missão de exaltar os grandes artistas.

Bela história, que faz reviver sob os nossos olhos as discussões apaixonadas dos humanistas desse tempo. Infelizmente, os exegetas modernos, que são impiedosos, mostraram que ela se chocava com inúmeras inverossimilhanças. O poeta Francesco Molza, falecido em 1543, não poderia ter assistido a uma reunião de 1546. Essa data, sobretudo, é por demais tardia para que se possa fazer remontar a ela a iniciativa de semelhante empresa, cuja edição haveria de aparecer quatro anos mais tarde, em 1550. O próprio Vasari, no posfácio de 1568, diz que em dezembro de 1547 enviou a Annibal Caro o texto de seu manuscrito recopiado no mosteiro de Scolea, perto de Rimini, onde fora chamado a pintar o grande altar em dezembro de 1546.

Por que Vasari escreveu tal história, se ela não é verdadeira? Quando se lê Vasari, é preciso ter sempre em conta sua concepção da história, que não deve em absoluto ser verdadeira, mas verossímil. À maneira dos historiadores antigos, ele sem dúvida estilizou, numa palestra que situa em 1546, numerosos colóquios que devia ter tido nos anos anteriores com seus amigos humanistas, sem imaginar que mais tarde os críticos denunciariam a inverossimilhança da data proposta, tanto mais que em 1546 o cardeal Alexandre Farnese lhe confia as pinturas da Sala dos Cem Dias do palácio da chancelaria em Roma e que antes de 1550 ele empreende várias viagens.

Na realidade, Vasari começou muito mais cedo seus trabalhos de pesquisa e não receia contradizer-se, uma vez que em sua dedicatória a Cosme I, em 1550, ele dizia que esse livro lhe custara dez anos de trabalho.

Mas o episódio tem o mérito de introduzir no circuito vasariano o *Musaeum Jovianum*, criado por Giovio, bispo de Nocera, e que teve certamente uma influência sobre a concepção do autor das *Vite*. Já em 1520 Paolo Giovio tivera a idéia de reunir na cidade do lago de Como uma coleção de retratos de todos os grandes homens, fossem eles originais ou, mais freqüentemente, cópias elaboradas de acordo com diversos documentos ou mesmo, algumas vezes, efígies imaginárias, na ausência dos documentos. Dividira esses homens ilustres em quatro classes: os sábios e poetas, os humanistas, os artistas, os homens de Estado e os guerreiros; sob cada retrato figurava um *Elogium* contendo um resumo da vida do personagem representado. Paralelamente, Paolo Giovio começara a redigir textos mais importantes de caráter iconológico. Somente dois foram escritos e publicados, em 1546 para a primeira categoria, em 1551 para a quarta. No que concerne aos artistas, redigiu apenas os *Elogia*. Mas em 1546 ele publicará a *Descriptio Museaei* e em 1551, em Florença, aparecia a primeira publicação da coletânea de seus retratos gravados, editada em francês em Paris no ano seguinte. A iconologia gioviana teve uma repercussão imensa e alimentou os museus de história desde o século XVI até a empresa do museu histórico de Versalhes pelo rei Luís Filipe.

Nascido em 1511, Giorgio Vasari recebeu na própria Arezzo de Pallastra os rudimentos do humanismo, baseados no conhecimento do latim; completou-os em Florença, para onde se dirigiu em 1521, participando das lições que Piero Valeriano ministrava a Hipólito e Alexandre de Médicis. Em Arezzo, um francês, Guillaume de Marcillat, que tinha sido chamado à Itália, dera-lhe as primeiras orientações artísticas. Em Florença, Vasari aprendeu o desenho e a pintura com Miguel Ângelo.

Ficamos estupefatos quando tentamos seguir a atividade de Vasari, que era o que chamamos de "um pé-de-boi". Depois das perturbações que afetaram por um momento essas duas cidades, ele residirá quase sempre em Florença ou em Roma, mas está constantemente em viagem por toda a Itália, ora para atender a encomendas de pintura, ora para coletar documentos ou observar obras de arte com vistas à sua obra literária. Executa gigantescos conjuntos pintados, como a Sala dos Cem Dias no palácio da chancelaria em Roma ou a sala da história dos Médicis no Palácio Velho de Florença; no entanto, sua obra de arquitetura é ainda mais importante, pelo menos em qualidade, que a de pintura. Foi ele, em 1559, entre as duas edições de seu livro, o encarregado de construir para a administração do grão-ducado o palácio que por essa razão receberá o nome de *Uffizzi*, conservado até os nossos dias, tendo sido tomado em sua totalidade pelo museu que, a princípio, não devia ocupar senão uma parte. Foi o primeiro museu que conseguiu expulsar os "escritórios".

Quando sua obra surgiu, foi muito mal recebida nas regiões da Itália que se viam tratadas como províncias, onde lhe censuraram seu *campanilismo* ou bairrismo. Para ele, não houve para a arte italiana senão dois focos de gênese: Florença e Roma, que lhe sucedeu. Mas não se esqueceu de Arezzo, sua cidade natal. Pertencia ele a uma família de artesãos oleiros, donde seu nome, derivado de *vasi*. De seu tio, tentou aumentar-lhe a importância fazendo dele o restaurador da antiga cerâmica aretina, enquanto a seu bisavô materno, Lazzuro, em sua segunda edição, tentava dar uma importância que não podia ter o modesto pintor de *cassoni* que ele era na realidade. Se bem que Arezzo tenha sido um pouco excêntrica em seus pólos de atividade, Vasari fez construir ali um palácio que ele próprio decorou com afrescos.

Inúmeras são as fontes de Vasari. Utiliza, naturalmente, seus predecessores, que ele conhece quase sempre em manuscrito, faz inquirições por toda a Itália, quer por contatos diretos, quer por correspondência; serve-se também dos guias que se começam a publicar aqui e ali nas cidades da Itália. Não desdenha a literatura de história geral, apoiando algumas de suas deduções numa análise morfológica dos monumentos, mas é certo que, como um historiador moderno, foi consultar diretamente os arquivos, como fez em Florença para o *Libro vecchio della compagnia dei pitturi fiorentini* ou o *Libro dell'arte della Calimala*. Por diversas vezes, no decorrer de seu livro, insiste no trabalho de pesquisa que esse livro lhe custou e as despesas que ocasionou. Teve ao seu lado notadamente Vincenzo Borghini, diletante e colecionador, que lhe orientou as pesquisas históricas e supervisionou a impressão da primeira edição.

Sua iniciativa mais notável no domínio da documentação foi constituir uma coleção pessoal de obras dos artistas que menciona, empresa tão original que merece que nos estendamos um pouco sobre ela.

Nessa época em que a gravura de reprodução mal começava e era muito pouco fiel, nosso novo historiador de arte precisava ter uma memória bem treinada para se lembrar de tudo aquilo de que falava. Para isso, acudiu-lhe uma idéia genial, a de formar uma coleção, não de quadros — seria demasiado vasta —, mas de desenhos, o que lhe permitiria rememorar a "maneira" de cada pintor. Em sua segunda edição (1568), ele fala dessa coletânea, a que chama *libro de' disegni*, com orgulho e amor. Segundo Mariette, os volumes dessa coleção, que deviam oscilar entre oito e doze, eram constituídos de cartolinas de dois pés de altura por dezoito polegadas de comprimento, sobre as quais se colavam os desenhos. Que maravilhoso testemunho não seria esse conjunto se tivesse sido conservado intacto! Mas sua dispersão começou, por assim dizer, no dia seguinte ao da morte do historiador. Pietro Vasari, quando da visita que fez no dia 29 de junho de 1574 ao grão-duque Francisco I, que desejava participar-lhe suas condolências, não voltou de mãos vazias. Trazia de presente um tomo desses desenhos. Tal é a origem de grande parte das peças que, remontando à coleção de Vasari, puderam ser recenseadas nos Ofícios juntamente com as que foram adquiridas em 1798

pela galeria, a conselho de seu diretor Tommaso Puccini. Numa data que não foi fixada com exatidão, mas pouco tempo após a morte do historiador, cinco tomos pelo menos, que deviam comportar mais de um milhar de peças, foram adquiridos pelo *cavaliere* Niccolo Gaddi, grande colecionador de desenhos e manuscritos do fim do século XVI. Entre 1600 e 1615, o sobrinho do pintor, também de nome Giorgio, vendia esses desenhos a M. de Praun, originário de Nuremberg. No curso dos séculos XVII e XVIII, todos os desenhos conscienciosamente reunidos por Vasari entraram a circular através da Europa. Foram adquiridos pelos maiores colecionadores da época; para citar apenas os mais célebres: na Inglaterra, Lord Arundel, o rei Carlos I, Sir Peter Lely, o duque de Devonshire; na França, Jabach, depois Luís XIV por Jabach, no século XVIII, Antoine Crozat, Mariette, que em 1741 comprou um volume na loja Crozat; esse volume veio depois a pertencer a outro historiador de arte, Séroux d'Agincourt, que o revendeu em 1798 ao grão-duque da Toscana.

Diversos pesquisadores saíram no encalço dos filhos extraviados dessa imensa família. Em 1937, o erudito alemão Otto Kurz propunha duzentos e trinta e três deles, devidos a noventa e três artistas, mais três folhas anônimas. O último recenseamento feito por Licia Ragghianti Collobi, a quem devemos uma suntuosa publicação que os reproduziu, atinge o número de quinhentos e vinte e seis, devidos a duzentos e vinte e seis artistas, alguns dos quais, aliás, não estão repertoriados nas *Vite* [29].

Semelhante caça está repleta de dificuldades. Ela se faz pela relação das próprias alusões de Vasari, pelos modos de restauração que foram os seus, detectados a partir de peças garantidas, por suas inscrições autógrafas — enfim, por uma análise rigorosa dos *pedigrees* não raro tortuosos, indecisos e lacunosos, experiência de alto nível, em que se destaca Licia Ragghianti Collobi. No entanto, a busca das peças vasarianas que os gabinetes de desenho de hoje ainda encerram deveria ser fácil, se na maioria dos casos não se tivessem suprimido os enquadramentos decorativos desenhados a bico-de-pena por Giorgio ou por seus pupilos. Dos que nos restam, pode-se deduzir que a maior parte era realizada no estilo maneirista da época. Por vezes, agrupando diversos desenhos, Vasari compõe uma verdadeira arquitetura, como os dois fragmentos que ele atribuía a Masolino e que o comentador restitui à escola de Benozzo Gozzoli, montados num verdadeiro nicho. Digo "fragmentos" porque nem sempre o colecionador respeitava a integridade das peças que adquiria, como os nove animais recortados em um ou vários desenhos maiores, circundando uma peça que, ela sim, parece intacta, agrupados sob o nome de Sebastiano Mainardi (Londres, British Museum [30]). Alguns enquadramentos comportam no alto um pequeno tabernáculo para receber o medalhão dos retratos de artistas que Vasari fizera gravar em madeira para a edição de 1568, aquela que se chamará *Giustiniana*.

Sucede inclusive que a xilografia inteira, com seu tabernáculo maneirista carregado de ornamentos ao redor do retrato, tenha sido colada como coroamento da composição desenhada pelo artista.

Porém os mais curiosos enquadramentos são aqueles em que Vasari forcejou por reproduzir o estilo da época do artista a quem ele era atribuído, como na folha contendo dois desenhos no rosto e no verso que ele atribuía a Cimabue e que hoje se acredita ser de Spinello Aretino [31].

Esse modo de acrescentar ao desenho um enquadramento decorativo deve ter chocado os colecionadores subseqüentes, que, tendo mais reverência pela integridade da obra, o fizeram retirar. Mas esta é a origem do enquadramento mais simples, chamado *passe-partout*, que Mariette empregará para a sua coleção.

Toda a Itália aguardava com impaciência a obra de Vasari. Dedicada ao grão-duque Cosme I, ela foi publicada em 1550 em dois volumes *in-quarto* de novecentas e noventa e duas páginas, impressa por um editor flamengo instalado em Florença, cujo nome fora italianizado para Lorenzo Torrentiano. Trazia o seguinte título: *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue ao nosso tempo, descritas em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes* [32].

Note-se com que orgulho o artista se proclama "aretino". Uma segunda edição veio a lume em 1568, desta vez em Veneza, impressa por Jacopo Giunti, em três volumes *in-quarto* de mil e doze páginas. O título foi ligeiramente modificado: as vidas eram ditas *aumentadas, com os retratos dos artistas e o acréscimo das vidas dos artistas vivos e mortos do ano de 1550 a 1567* [33]. As novidades dessa edição diziam respeito sobretudo a artistas vivos que o autor proscrevera da primeira edição, à exceção de Miguel Ângelo, e a artistas de cidades da Itália outras que Florença e Roma. Em 1566, o autor regressa a Veneza, para onde seu compatriota Aretino o convidara em 1541; pode, pois, completar seus conhecimentos sobre os pintores dessa cidade. Além disso, Vasari se comprometera a ilustrar dessa vez as biografias com retratos que mandara executar em xilografia por um gravador de Veneza. Há aqui certamente uma influência do *Musaeum Jovianum*, mas Vasari mostra mais escrúpulos na busca da autenticidade que Paolo Giovio, que se limitava a imaginar quando não encontrava nenhuma efígie válida; prefere não colocar nada (Duccio, Barna, Taddeo di Bartolo), ficando vazios os quadros preparados pelo gravador.

Finalmente, em 1550 Vasari não ousara falar de si mesmo. Porém vinte anos se passaram. Ele não hesita em encerrar a segunda edição da obra com sua própria monografia, intitulada *Descrizione delle opere di Giorgio Vasari*.

Se Giorgio Vasari reivindicava, como vimos, para a arte figurativa e a arquitetura a condição "liberal", nem por isso se esquecia de que não existe criação artística sem um conhecimento aprofundado de um

ofício. Assim, considerou absolutamente necessário preceder sua biografia de uma exposição intitulada: *Introdução às três artes do desenho, arquitetura, escultura e pintura.* Trata-se de um fato único na literatura da arte italiana, e é infinitamente precioso para os historiadores do Renascimento estar tão bem informados sobre a "prática" das artes na Itália nesse momento de transição. Mas isso se refere sobretudo às artes que mais tarde se chamarão maiores. As artes menores, ele as aborda, se ouso dizê-lo, indiretamente, falando da medalha, dos entalhos e dos camafeus a propósito da escultura, do mosaico a propósito da arquitetura e da pintura, da douradura, da marchetaria e do vitral na seção da pintura. Por fim, diz algumas palavras sobre a ourivesaria e a gravura, pelo menos a gravura em madeira. Mas, à parte Guillaume de Marcillat, que foi seu mestre, em suas biografias ele não concede nenhum lugar aos artistas que praticam esses ofícios que, para ele, continuam a ser "mecânicos" e, portanto, servis. Dada a imensa repercussão que seu livro alcançará, pode-se dizer que Vasari consagrou a cisão entre artes maiores e artes menores. Só no século XVI o escultor bronzista Benvenuto Cellini, que não desdenha ser ourives, deu um lugar à ourivesaria num de seus tratados [34], coligindo uma lista sumária dos principais artistas florentinos desse ofício até ele próprio e transmitindo-nos importantes informações sobre as obras e a técnica de Caradosso. Existe um testemunho notável sobre uma arte que conheceu maravilhoso desenvolvimento na Itália central, a cerâmica: é a obra do *cavaliere* Cipriano Piccolpasse, de Casteldurante, *Os três livros das artes dos ceramistas* [35], mas é um tratado técnico. O manuscrito data de 1548 e só foi editado em 1857.

Enfim, em 1567, quando ia sair a segunda edição das *Vite*, Vincenzo Danti, em seu *Primeiro livro do tratado das proporções perfeitas* [36], operava definitivamente a discriminação: "A arte do desenho (*disegno*) merece pois ser considerada como de essência nobre, não só por ser de todas a que requer mais criatividade artística[37] como também porque seus efeitos são, mais que os de todas as outras artes, estáveis e permanentes; além do fato de as obras que ele produz serem feitas para ornar e perpetuar a memória dos feitos ilustres dos grandes homens, e não para a utilidade (*necessità*). A utilidade, por si só, diminui em muito a nobreza." Vê-se despontar aqui, além da distinção entre artes maiores e menores, o privilégio que na pintura será mais tarde reivindicado pelos "pintores de história" sobre todos os demais.

Em sua introdução geral, Vasari expõe longamente a questão de saber qual é superior, a pintura ou a escultura, o que já vinha sendo discutido desde o século XV. Utilizando o velho método escolástico da *disputatio*, ele faz intervir sucessivamente os protagonistas e seus defensores para concluir que "os escultores falaram com demasiada audácia e os pintores com demasiada altivez", afirmando que "a pintura e a escultura são na realidade irmãs, nascidas de um mesmo pai, o desenho", e aliás, "em nossos dias, a Providência nos enviou Miguel Ângelo Buonarroti, em quem essas duas artes resplandecem em tamanho grau de perfeição, igualdade e unidade que os pintores se maravilham com suas pinturas e os escultores têm por suas esculturas uma admiração e um respeito absolutos".

Se a edição dita *Giustiniana* nos traz um quadro mais completo e colorido da arte italiana, todos os exegetas concordam em considerar a *Torrentiniana* como superior do ponto de vista literário. A linha de evolução da arte que Vasari quer ressaltar é mais clara aqui que na edição mais compacta de 1568. A obra é mais densa, tem mais unidade. Ao querer completar seu livro por um acréscimo documentário, Vasari lhe alterou de certa forma a harmonia.

Pois é desse ponto de vista que a princípio se deve apreciar esse autor, que se tornou um dos grandes clássicos da literatura italiana. O patriarca da história da arte criou em sua língua materna não uma nova ciência, mas um novo gênero literário, que para a história se pode comparar à obra de seu contemporâneo Guicciardini, *Descrição dos Países-Baixos* [38].

A crítica do século XIX criou um equívoco a propósito das *Vite*, tratando-as como uma espécie de repertório inexaurível da arte italiana antiga. Com certo exagero, aliás, chegou-se a dizer no século seguinte que o conhecimento da arte italiana do Trecento e do Quattrocento teria sido mais rápido se os eruditos modernos não se vissem obrigados a corrigir todos os erros acumulados pela obra de Vasari, considerada como o seria a obra de um historiador atual, confusão de que seu primeiro editor moderno, Milanesi, no fim do século passado, dera o exemplo.

Tomar Vasari como fonte seria um erro análogo àquele que consistiria em fazer a história de Luís XI através de *Agnès Sorel* de Jeanne Bourin. Sem perder de vista os modelos fornecidos pelos historiadores da Antiguidade, Vasari, ao escrever as *Vite*, buscava restituir a personalidade de cada um dos artistas que ele considera, por todos os meios, incluindo os da retórica clássica. Para escrever, disse Julius von Schlosser, Vasari "veste uma toga". O que lhe importa é o sucesso do "retrato", ainda que para tanto ele desdenhe criticar os dados recolhidos, ainda que solicite excessivamente os fatos ou mesmo recorra ao que um historiador moderno chamaria sem hesitar de falsificações — mas estaremos mais perto da verdade se dissermos "invenções", como quando ele imagina uma amizade entre Giotto e Dante —, pois não chega a atribuir a este último o programa do ciclo de Assis? E esse retrato é antes de tudo o de um homem. Vasari procurou estabelecer e definir o temperamento próprio dos artistas que estuda. Isso dá vida à leitura de seu livro, embora possamos perguntar-nos, no que se refere aos mais antigos, que verdade podia conter a tradição oral, a única capaz de transmitir informações acerca desse ponto.

Vasari não escreveu a história da arte, mas o romance da história da arte. Seria comparável a Michelet se este, mais perto de nós, não

tivesse apesar de tudo mais preocupação com a realidade dos fatos que invoca, o que não o impede de deixar de lado aqueles que não servem ao seu discurso. Do autor de *Histoire de France* Vasari tem o vôo, o sopro lírico, o férvido patriotismo.

O fato de a obra constituir-se de uma seqüência de *biografias*, segundo o método inaugurado na Antiguidade, para o qual a história era feita pelos indivíduos e não pelos povos, não faz dela uma coleção disparatada de retratos. Pois o gênio de Vasari — e isto é talvez mais sensível na primeira edição — consiste em fazer as narrativas dessas vidas se sucederem segundo uma gradação que lhe permite seguir até o fim uma linha diretora. Através de todos esses destinos individuais ele expressou com paixão o que lhe parecia ser o destino da arte. Esse destino, Vasari o toma de empréstimo ao esquema traçado por Ghiberti, cujo manuscrito dos *Comentarii* ele consultou assiduamente, porém enriquecendo-o com novos exemplos, com observações pessoais, com pertinentes análises das obras. Ademais, ordenou sua exposição segundo um ritmo que, diz ele, rege todas as obras vivas, quer sejam as da natureza ou as dos homens, e, para estas, tanto políticas quanto artísticas: a infância, a maturidade e o declínio que antecede a morte.

Desse ritmo vivo, Vasari faz uma exposição relativa ao mundo antigo, preliminar às *Vite*, em seu prefácio consagrado à Antiguidade. A infância das artes do desenho, ele vai encontrá-la entre os egípcios e os "caldeus", que transmitiram aos gregos seus primeiros resultados. Na Grécia, a escultura e a pintura, fundadas na imitação da natureza, "desabrocham maravilhosamente". A perfeição, contudo, estará reservada a Roma. Esse dogma do desabrochar das artes sob a romanidade só será invertido em favor dos gregos por Winckelmann. Compreende-se essa trajetória intelectual dos homens do Renascimento e do maneirismo quando se tem em conta o fato de que eles não podiam conhecer a arte grega senão pelas descrições de Plínio ou mesmo de Pausânias, se conhecessem o grego, enquanto os produtos da arte romana ressuscitavam sob os seus olhos. A descoberta do *Apolo do Belvedere* no final do século XV, a do torso do mesmo nome e do *Laocoonte* no início do século XVI marcaram definitivamente a concepção que então se fez da arte romana. Com o *Laocoonte* tinha-se, enfim, um grupo estatuário descrito por Plínio. Embora produzido por artistas gregos, esse grupo foi atribuído ao gênio romano, que então estendia seu império por todo o Mediterrâneo e do qual dependia politicamente o mundo grego. Coube a Júlio II, na construção do novo Vaticano, a iniciativa de pedir a Bramante a constituição, com estátuas suas e de outros, de um *antiquarium* no chamado jardim do Belvedere, porque em parte ele estava encerrado na *villa* designada sob esse nome que Sixto IV fizera construir. Foi ali que se formaram todos os escultores, de Miguel Ângelo a Bernini e os que vieram depois.

O desabrochar da maturidade é, pois, representado pela arte romana. Entretanto, os monumentos erigidos pelos sucessivos imperadores mostram o progressivo enfraquecimento do desenho e o declínio daqueles. A decadência se pronuncia definitivamente — ao menos para a escultura, senão para a arquitetura — com Constantino, o Grande. Dotado da finura de percepção de um moderno, Vasari sabe distinguir no arco edificado em Roma por esse imperador os baixos-relevos tomados de empréstimo a um arco de Trajano, que ainda observavam as boas regras, das contribuições dos artistas contemporâneos que atestam a degradação irremediável da escultura. A transferência do império para Bizâncio e as sucessivas invasões bárbaras desenvolveram o germe da decadência, que aliás era fatal, pois "a razão disso é talvez que", diz Vasari, "quando os negócios humanos começam a degradar-se, não cessam de acelerar sua queda até um ponto em que nada pode piorar mais". "Então, dos mestres desses tempos de trevas não saem senão fantoches informes." Tal foi, durante séculos, a barbárie do estilo gótico (a *maniera tedesca*) no Ocidente, ao passo que no Oriente reinava a barbárie grega (a *maniera greca*). Da destruição da arte antiga, Vasari não hesita tampouco em acusar o zelo dos cristãos, revelando assim o que constitui uma das contradições íntimas do Renascimento, que não vê salvação da arte fora do paganismo nem da alma fora do cristianismo. Essa contradição devia ser particularmente sensível no momento em que Vasari escrevia, quando se perfilava a Contra-Reforma e quando, de resto, sob o impulso dos jesuítas, ia começar um movimento de reação no sentido de um puritanismo da arte religiosa, como mostrou Federico Zeri em seu livro sobre Scipione Pulzone. O próprio Vasari é um pouco afetado por essa tendência, cuja influência por vezes se faz sentir na segunda edição, que aparece após o encerramento das sessões do Concílio de Trento. Assim, esse apóstolo do nu acreditou dever inserir, um pouco como acessório, em sua biografia de Fra Angelico uma passagem para dizer que era preciso evitar prodigalizá-lo na pintura religiosa.

A *maniera greca* aflorou na Itália até que Cimabue e depois Giotto dela se libertaram. Inicia-se então um novo ciclo, a "*restaurazione delle arti e per dire meglio rinascità*" (eis a palavra Renascimento empregada pela primeira vez), cujo impulso será dado pelo gênio toscano. Vasari vai expô-lo ao longo de toda a narração de sua biografia.

Essa restauração das artes, essa *maniera moderna* compreenderá três idades. A primeira, a infância, começa em 1250 e se desenvolve ao longo do Trecento, quando o artista se desembaraça da barbárie e da canhestrice da *maniera greca* (bizantina) e da *maniera tedesca* da Idade Média. O segundo período, o da maturidade, começa com o Quattrocento, que a princípio imita, servindo-se do exemplo antigo, o que é mais belo na natureza, mas esse estudo por demais compacto dará a esse estilo uma secura e um desenho cortante (*maniera secca*). Essa dureza desaparece para dar lugar a uma espécie de facilidade soberana no terceiro período, que no Cinquecento alcança a perfeição, com uma variedade de expressões que compreende tanto a *terrabilità* e o *furore*

de Miguel Ângelo quanto a leveza e a doçura de Correggio. Segundo Anthony Blunt, seguido por Erwin Panofsky, essa terceira maneira seria dominada, em Vasari, por um conceito da graça que, à diferença da beleza, qualidade racional e dependente das regras, teria um caráter irracional e inefável.

Desse estado, Miguel Ângelo (*il divino*) permanece como modelo insuperável, mais elevado na escala da perfeição que os próprios antigos.

Chegado a esse ponto, isto é, a esse cimo da *perfetta maniera*, Vasari sente que se anuncia uma quarta idade, que seria a do declínio, sentimento que se faz mais vivo na versão de 1568. Não escapa, pois, o autor a essa consciência de angústia que é a dos artistas que o nosso tempo chamará de "maneiristas".

Sob o vocábulo *maniera*, que mais tarde será substituído por "estilo", Vasari oferece uma grande variedade de matizes tanto para designar aqueles que são próprios de um período como o que é pessoal a cada um dos artistas de que trata: a gloriosa maneira antiga, a velha maneira que compreende em pintura a maneira grega e em arquitetura a gótica (*tedesca*), a boa maneira antiga e moderna, na qual ele distingue a grande maneira (a de Miguel Ângelo) e a maneira média (a de Rafael); não se veja no termo "médio" um sentido pejorativo — ele decorre da exaltação da virtude da temperança pela qual os humanistas do Renascimento se gabavam de equilibrar suas paixões. Vasari fala ainda da maneira resoluta (*fiera*), da maneira graciosa, da maneira *capricciosa* ou bizarra (*ghiribizzosa*). Por fim, qual verdadeiro profeta, ele avança o vocábulo *maniera universale*, aquela que tira dos mestres ilustres da maneira moderna o que eles têm de melhor e que anuncia a tentativa acadêmica dos Carracci. Essa idéia será formulada claramente por Antonio Lomazzo em seu *Idea del tempio della pittura* (1590), verdadeiro tratado estético do maneirismo tardio. Afinal, não diz ele que para fazer dois quadros da mais alta perfeição representando Adão e Eva seria preciso que Adão fosse desenhado por Miguel Ângelo e colorido por Ticiano, enquanto Eva seria desenhada por Rafael e pintada por Correggio?

No entanto, se Vasari se esmera em definir o estilo próprio de cada artista e de cada etapa da história das artes, o fato de poderem existir estilos nacionais lhe escapa. Certo é que ele só conhece o estrangeiro por ouvir dizer, mas as variedades regionais da Itália deveriam impressioná-lo melhor se não tivesse referido tudo ao parâmetro florentino. Nisso, Vasari parece menos avançado que o português Francisco de Hollanda, miniaturista que o rei dom João III enviara para estagiar na Itália e que residiu em Roma entre 1537 e 1540-1541. Seu ensaio *Pintura antiga*, livro terminado em 1548-1549, constitui-se de quatro diálogos, um dos quais com Miguel Ângelo. Como bem viu Robert Klein, esses diálogos devem refletir o estado do pensamento nos círculos romanos, onde discutir sobre a arte estava muito na moda. Em sua exposição sobre a "maneira", mais sutil que Vasari, Francisco de Hollanda se mostra sensível, a exemplo de Leonardo, à contradição entre essa fatura individual e as normas infalíveis de uma beleza absoluta. Mas, tendo-a admitido, ele se mostra mais acessível às maneiras nacionais e mais justo do que Vasari, por exemplo, para com o estilo de Albrecht Dürer.

O violento desprezo com o qual Vasari trata a arquitetura gótica suscita no leitor moderno, apesar de tudo, um certo espanto. No decorrer de sua exposição técnica, ele o executa em trinta linhas, cumulando-o de injúrias e invectivas. É verdade que o que ele tinha debaixo dos olhos eram as versões italianas, que congelaram no mármore a ondulante flexibilidade das decorações radiosas e flamejantes. Não se sabe por que Or San Michele encontra graça aos seus olhos, sem dúvida por ser um florentino.

Se essa opinião não teve graves efeitos na Itália, onde deparava com uma concordância geral, já que a arte gótica foi para esse país um verdadeiro vírus que ele rejeitou tão logo pôde fazê-lo, a repercussão universal que teve a obra de Vasari contribuiu poderosamente para operar uma cisão grave na mentalidade da Europa do Norte, onde o gótico constituíra uma criação original, separando-a de suas fontes e de suas raízes. Se bem que em certas regiões marginais da França se tenha continuado a construir em gótico, e muito embora os monges mauristas do século XVII tenham sabido, após as Guerras de Religião, restaurar-lhes os monumentos e inspirar-se em seu estilo, será necessário aguardar o século XVIII para ver nascer sua verdadeira reabilitação por parte dos teóricos, se não dos historiadores de arte.

5

ÊMULOS DE VASARI

A Europa do Norte vai seguir mais tardiamente o exemplo de Vasari. Não falaremos aqui das obras do flamengo Van Mander e do alemão Sandrart, que se inscrevem num contexto mais vasto, mas de tentativas mais limitadas, sempre fundadas no princípio biográfico.

É em 1641 que um discípulo de Rembrandt, Samuel van Hoogstraeten, pintor estimável de Dordrecht, faz publicar uma exposição em língua neerlandesa sobre os antigos pintores dos Países-Baixos [39]. *O livro dos pintores* de Gérard de Lairesse, artista academizante e romanizante, será em língua flamenga [40], se bem que o autor seja de Liège; conhecerá grande sucesso nessa versão e terá quatro edições de 1707 a 1740; havia, porém, uma versão francesa em 1707 e ele será traduzido para o alemão em 1728 e 1784. A obra em três volumes de Arnold Houbraken versa sobre os holandeses.

O modelo proposto por Vasari bloqueou de certa forma a história da arte por dois séculos. A forma biográfica será adotada por Van Mander e Sandrart e continuada na Itália por Baldinucci, Bellori e Baglione, nos Países-Baixos por Gérard de Lairesse, Houbraken e Descamps, na Espanha por Pacheco e Palomino, na Inglaterra por Walpole e, enfim, na França por Dezallier d'Argenville, que tentará uma história geral da pintura.

Pouco a pouco se alargará o leque dos artistas estudados, sempre porém sobre o modo biográfico. Na Itália do século XVII, os novos biógrafos, sejam eles pintores ou letrados, se propõem completar Vasari. O pintor Giovanni Baglione, em sua obra publicada em 1642, limitava-se aos artistas produzidos sob os cinco pontificados que ocuparam o período de 1512 a 1642 [41]. A parte dedicada a Caravaggio é particularmente importante porque ele foi seu aluno. Gio B. Passeri continua Baglione, falando dos artistas ativos em Roma de 1641 a 1673, mas sua obra só foi publicada um século depois [42]. De interesse bem diverso são as observações de Giulio Mancini (1558-1630), de origem sienense, médico de Urbano VIII, cujo manuscrito inédito, existente em várias cópias, foi freqüentemente plagiado [43], e sobretudo os de Giovan Pietro Bellori (± 1616-1690), bibliotecário de Cristina da Suécia, nomeado antiquário de Roma por Clemente X, que escreveu suas *Vidas de pintores, escultores*

e arquitetos modernos [44], cuja primeira parte somente foi publicada em 1672. Sua originalidade é que, em vez de fazer um inventário sistemático, ele escolhe uma dúzia de artistas que no tempo deles lhe parecem mais significativos: o arquiteto Domenico Fontana, Federigo Barocci, Caravaggio, de quem afirma ter vindo para destruir a pintura, julgamento que marcará por muito tempo esse artista, os três flamengos — dois pintores, Rubens e Van Dyck, e o escultor François Duquesnoy —, os bolonheses Annibale e Agostino Carracci, Il Dominiquino, Lanfranco e o escultor Algarde. Coroa o todo o francês Nicolas Poussin, amigo pessoal de Bellori, o artista que melhor corresponde ao seu gosto clássico.

Bellori, que dedicava seu livro a Colbert, ultrapassava o *campanilismo* tão comum aos italianos.

O florentino Filippo Baldinucci († 1696) mostrou-se ainda mais internacional. O título de sua obra, publicada de 1681 a 1728, deixa perceber ecos da querela que então opunha um pouco os artistas ou profissionais que se consideravam os únicos aptos a falar de arte e os *connaisseurs* (*conoscitori*, palavra que começa a difundir-se na Itália), de que fazia parte o autor. Em suas *Notas sobre os professores de desenho de Cimabue até agora* (1658) [45], Baldinucci retomava a história dos artistas desde as origens e ampliava-a até o universal. Sua análise é feita por séculos e por décadas no plano europeu; a publicação foi continuada por seu filho de 1702 a 1728. A segunda edição, com notas de Dom Marcia Manni, publicada de 1767 a 1774, não abrange menos de vinte volumes *in-octavo*. Antes (1681), Baldinucci publicara um *Vocabulário toscano da arte do desenho* [46]. Protegido do cardeal Leopoldo e do grão-duque Cosme III, pudera entregar-se a pesquisas aprofundadas que o levaram a explorar toda a Itália. Cosme III encarregara-o de adquirir pinturas e ele secundara o cardeal Leopoldo em sua busca dos desenhos para formar uma coleção que iniciou o acervo dos desenhos do museu dos Uffizzi. Ele próprio constituiu uma coleção pessoal de desenhos. Em sua dedicatória a Cosme III, Baldinucci diz que se propõe realizar a "árvore universal" da arte; mostra-se bem informado sobre a arte do Norte e aberto para compreender a pluralidade dos talentos e dos estilos. Enquanto quase todos os historiógrafos se recopiam despudoradamente uns aos outros, ele tem a elegância de mencionar suas fontes e de fazer longas citações de seus predecessores. Devemos assim a esse grande erudito um estudo aprofundado da gravura sobre cobre e a água-forte (1686), e uma *Vida do cavaleiro Gio Lorenzo Bernini* [47], publicada em 1682 sob os auspícios de Cristina da Suécia, em que utilizou a autobiografia redigida por Bernini e publicada por seu filho Domenico em 1723.

Numa Itália que se encontra politicamente adormecida e excessivamente propensa a voltar-se para o passado, em toda parte, em todas as cidades, tanto os grandes núcleos de gênese, como Florença ou Veneza, quanto as cidades que acreditam ter sido frustradas pela tirania intelectual dos toscanos, artistas ou humanistas se põem a glorificar os artistas locais, sem falar da literatura inumerável, que se poderia chamar de turística, na qual se comentam as obras de arte locais. Entre essas obras, em que os autores, na sua oposição a Vasari, às vezes se abandonam a um excessivo *campanilismo*, citemos *La Felsina Pittrice*, dedicada em 1678 a Luís XIV pelo conde Carlo Malvasia, *conoscitore* que celebra num estilo pomposo as glórias artísticas de sua cidade de Bolonha, mais ou menos contestador das glórias florentinas (entre elas a de Cimabue) e que os autores modernos surpreenderam algumas vezes em flagrante delito de mentira. Quanto a Veneza, conhece seu historiógrafo na pessoa de Carlo Ridolfi (1594-1658), autor das *Maravilhas da arte ou vida dos mais ilustres pintores de Veneza, com retratos* (1646-1648) [48].

Todavia, o estilo biográfico sempre alcança sucesso. Em suas *Vidas dos pintores, escultores e arquitetos* (1678) [49], Giovanni Battista Passeri (1610-c. 1679) faz tamanho uso das anedotas que, em nossos dias, sua obra poderia considerar-se como destinada ao "grande público", contrastando assim com tantos tratados eruditos concebidos pelos *connaisseurs*; não obstante, ele fornece informações úteis sobre seus contemporâneos.

A obra mais vasta consagrada ao Norte da Europa será a de um francês, J. B. Decamps, professor da Escola Acadêmica de Rouen, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, em quatro volumes, publicada em 1753-1765 e que foi continuada num quinto volume, aparecido em 1842, por J. Dezallier d'Argenville.

Sob o reinado de Luís XIV, J.-B. Félibien des Avaux (1615-1695), guarda das antiguidades do Rei, acreditara rejuvenescer a crítica de arte pelo sistema dialogado retomado do antigos em seus *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1656-1688). Esse florilégio se inspira nas doutrinas da Academia Real de Pintura e Escultura, fundada em 1648.

No mesmo espírito, Roger de Piles faz publicar em 1681 suas *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*, que se completará em 1699 por um *Abrégé de la vie des peintres*. De Piles é, na realidade, um teórico que reflete as querelas que ocupavam os espíritos da época, discussão sobre a superioridade do desenho ou da cor, polêmica sobre a superioridade dos antigos ou dos modernos, que do domínio literário vai passar ao domínio artístico. Félibien propende sempre para a tradição. De Piles se mostra mais conciliador e em seu quadro de honra admite Caravaggio, que Félibien rejeita. Ambos têm o mérito de não negligenciar as origens da escola francesa, que fazem remontar à chegada dos artistas italianos a Fontainebleau, concedendo-lhes De Piles um lugar maior. Quanto a Rubens, que irrita Félibien, De Piles, depois de algumas ressalvas sobre o desenho, que às vezes tem "um caráter flamengo" devido à rapidez da produção, tece grandes elogios ao brilho dos coloridos, à clareza das alegorias, à ousadia da invenção. Fala de Rem-

brandt, em quem descobre afinidades profundas com Ticiano, mas no qual reprova uma arte "limitada" pelo natural de seu país e dos excessos no "verdadeiro natural". Para ele, Rubens ocupa o lugar central, atingindo o perfeito equilíbrio. De Piles, que escreveu outras obras, iluminou assim a querela entre poussinistas e rubenistas que vai grassar nos últimos anos do século. Vê-se sobre que *stultae questiones* se discutia nos meios que cercavam a Academia [50]. Os italianos tinham resolvido havia muito o problema — se há problema — declarando que os Modernos — isto é, eles próprios — tinham ultrapassado os Antigos. Vincenzo Danti, escultor florentino, em sua obra *Delle perfette proporzioni* (1567), não dissera que as verdadeiras proporções dos corpos humanos tinham sido determinadas pela primeira vez por Miguel Ângelo?[51] No século XVII, Filippo Baldinucci, em duas conferências que pronunciou em Roma, dava a palma aos Modernos.

Mas essa querela, encerrada na Itália, vai ressurgir na França, a princípio no plano literário. Teve origem num acontecimento insignificante. Em 1684, François Charpentier, membro da Comissão das Inscrições e Medalhas da Academia Francesa, acreditara poder redigir em francês cartéis para os quadros de Le Brun do castelo de Versalhes. Foi uma tempestade em copo d'água. Charpentier teve que justificar-se num libelo intitulado *De l'excellence de la langue française*. Toda a Academia Francesa, perante a qual Charles Perrault, partidário dos Modernos, lera um memorial em que ousara comparar "o século de Luís ao belo século de Augusto", se mobilizou pró ou contra.

Esse caso não é, como se poderia acreditar, uma dessas *stultae questiones* tantas vezes debatidas pelos homens de espírito. Ele toca, com efeito, numa noção essencial, a princípio inconsciente no tempo do Renascimento, depois, pouco a pouco, perfeitamente determinada, a do *Progresso*. O argumento dos Modernos era que, com quinze séculos a mais de experiência, o homem do Grande Século deveria ser superior aos Antigos. As aquisições evidentes no domínio científico só poderiam encorajar essa convicção que já fora expressa por Descartes numa página célebre: "Os homens estão hoje", diz ele, "no mesmo estado em que se encontravam os filósofos antigos, se pudessem ter envelhecido até o presente [...] De sorte que toda a seqüência de homens ao longo de tantos séculos deve ser considerada como um mesmo homem que subsiste sempre e que aprende continuamente; donde se vê com quanta injustiça nós respeitamos a Antiguidade em seus filósofos."

Essa idéia de progresso, que no século XVII só fará desenvolver-se, vai situar a consciência histórica num devir, num sentimento de progressividade que a pouco a pouco levará o homem a projetar sobre a terra a aspiração que outrora o impelia para o céu.

A Espanha chega à historiografia da arte com *L'arte de la pintura* (Sevilha, 1649), do pintor Francisco Pacheco, que foi o sogro de Velásquez; sua obra, inspirada nos trabalhos italianos anteriores, tem o mérito de

falar-nos de Rubens e Velásquez; não terá nenhuma repercussão fora da Espanha e Velásquez permanecerá desconhecido até o século XIX.

O espírito vasariano ainda impregna o *Dicionário dos pintores espanhóis* publicado em 1800 por C. Bermúdez [52].

A literatura de arte principia muito tarde na Inglaterra. Na linhagem de Vasari estão as *Anedotas da pintura na Inglaterra* de Lord Walpole [53], cujo caráter se reflete no próprio título; fala-se aí mais dos homens que das obras; esse trabalho muito deve, em sua substância, aos cadernos de George Vertue, que explorara a Inglaterra de ponta a ponta à procura de coleções de quadros e de informações para biografias dos pintores.

6

DUAS ENCICLOPÉDIAS NÓRDICAS

Na Itália, havia dois séculos que os artistas tinham entrado na história, enquanto na Europa do Norte eles permaneciam no estádio operativo. Honrados pelos príncipes, às vezes admitidos até na corte, nem por isso estavam menos afastados do movimento da civilização, como se a arte se encontrasse fora do tempo. Tivera-se conhecimento de Jan Van Eyck, de Rogier Van der Weyden, como vimos, na península italiana, mas esporadicamente. Foi um florentino, Ludovico Guicciardini, quem pela primeira vez forneceu uma imagem coerente da evolução da arte dessas regiões nórdicas desde Van Eyck (foi ele quem revelou a existência de Hubrecht) até seus contemporâneos. Guicciardini residira em Anvers na metade do século XVI e, de regresso à sua pátria, escreveu uma *Descrição de todos os Países-Baixos, isto é, da Baixa-Alemanha* [54]. Nessa obra, Guicciardini reservava amplo lugar às artes.

Esse atraso logo seria descontado por um verdadeiro monumento da história da arte publicado por um flamengo nos primeiros anos do século seguinte. Fazia trinta anos que prosseguia a grande peregrinação que ia levar tantos artistas do Norte, pintores, escultores ou arquitetos, provenientes dos Países-Baixos, da França e, pouco depois, da Alemanha e da Inglaterra, para Roma, considerada o único lugar onde um artista podia concluir sua formação, ao contato dos antigos e das obras dos grandes mestres modernos. Esse "estágio em Roma" prosseguirá até o fim do Antigo Regime e será organizado institucionalmente pela França com a fundação da Academia de França em Roma. Alguns, como o holandês Honthorst, o flamengo Rubens e o francês Simon Vouet, passarão longas temporadas na Cidade Eterna. Outros se fixarão em várias cidades da Itália, como os franceses Valentin, Poussin e Claude Lorrain em Roma, o flamengo Denis Calvaert em Bolonha, o flamengo de Douai, Jean Boulogne, em Florença, onde seu nome será italianizado para Giovanni Bologna ou Gianbologna. A maior parte ficava em Roma apenas dois ou três anos, o tempo de adquirir a nova maneira "moderna", porquanto a arte que se praticava durante a primeira parte do século XVII fazia dela um foco permanente de gênese.

Um pintor nascido em Meulebeke, na Flandres meridional, Karel Van Mander (1548-1606), que residira em Roma de 1573 a 1577, escreveu numerosas obras que formavam uma espécie de enciclopédia artística.

Karel é um pintor maneirista nórdico cujas obras são hoje bastante raras, mas é mais importante como escritor que como artista; pertencia ao movimento dos "humanistas flamengos", que se agrupavam em "quartos de retórica" para aí cultivar a filosofia e a filologia gregas e latinas. É, pois, um letrado. Compôs inúmeras obras, alegorias, poemas e odes em língua latina, fortemente influenciadas pelos autores antigos; traduziu a *Ilíada* e Virgílio e comentou Ovídio. Estava, assim, profundamente impregnado de cultura antiga. Para retornar à Itália, fez um desvio e passou por Viena; reencontrou ali seu compatriota Bartolomaüs Spranger, que, chamado em 1575 à corte do imperador Rodolfo II, importara para Praga um estilo maneirista muito atormentado que terá grande influência na Alemanha. Essa viagem explica, portanto, por que Karel conhecia as coleções de Rodolfo II. De volta a seu país, teve que fugir da guerra civil e fixou-se em Haarlem. Em 1603 recolheu-se durante algum tempo no castelo de Zeuenberghen para ultimar sua principal obra, o *Schilderboeck* ou *Livro de pintura*, que será publicado em Alkmaar em 1604, data em que ele se instalou em Amsterdam.

É lamentável que Van Mander, que praticava o latim com virtuosismo, não tenha escrito sua obra nessa língua. É verdade que ele se dirigia aos pintores e por isso devia exprimir-se em língua vulgar, como fizera Vasari. Mas o neerlandês ainda não havia atingido o mesmo grau de maturidade do italiano, o que torna muito difícil a leitura do *Schilderboeck* [55] no original. Esse texto foi adaptado a um neerlandês já mais evoluído em 1764, e em nossos dias foi necessário rejuvenescê-lo uma segunda vez (1936). Os neerlandófonos eram, apesar de tudo, bastante limitados; dada sua importância internacional, cada país interessado da Europa fez dessa obra uma tradução, em alemão em 1906, em inglês em 1936, beneficiando-se os francófonos de uma elegante tradução feita por um flamengo, Henri Hymans, publicada em 1936 com comentários.

Karel Van Mander nos diz que seu mestre Lucas de Heere, pintor de Gand, celebrara em versos latinos os maiores pintores. Coisa curiosa, esse manuscrito perdido suscitou uma falsificação [56] que parece dever-se a Jean-Baptiste Delbrecq (1771-1840). Tal embuste foi denunciado no fim do século passado.

Van Mander inicia seu texto por uma reflexão surpreendente: "Não faltará quem se espante de que tal livro veja a luz do dia, que tanto trabalho seja consagrado a um assunto que outros consideram de mínima importância, estimando que só os fatos de armas dos grandes capitães merecem ocupar a pena do escritor. Dir-se-á que Mário, Sila, Catilina ou outros destruidores de homens têm mais mérito para passar à posteridade que nossos gloriosos gênios, ornamentos da humanidade nos tempos antigos e modernos. Seria difícil admitir semelhante coisa."

Será preciso ver na afirmação de Van Mander uma prova de que os artistas dos Países-Baixos ainda não haviam chegado totalmente à idade histórica? Mas isso pode ser, em nosso retórico, um efeito oratório que serve

para introduzir a seqüência que constitui um panegírico da arte. Uma carta de Rodolfo II [57] não tinha ordenado formalmente "que a pintura seja considerada não como um ofício, mas como uma arte e libertada da tutela das guildas"? Como uma arte, ou seja, uma arte liberal. Entretanto, essa tutela corporativa pesará com toda a sua força no Norte da Europa, ao passo que há muito tempo os italianos se libertaram dela. Van Mander, aliás, se queixa disso; em Haarlem, não deviam os pintores suportar a mistura com os correeiros, os caldeireiros e os funileiros e, para ser admitidos à guilda, apresentar sua "obra-prima" como os marceneiros e os ferreiros?

Van Mander encontrara Vasari na Itália. Seu programa, quando se decidiu a escrever o *Schilderboeck*, era mais ambicioso que o do patriarca da história da arte. Com efeito, em 1603 ele havia publicado uma *História dos pintores da Antiguidade*, com um poema sobre a teoria da pintura e uma *Vida dos pintores italianos*, onde se contentara em plagiar Vasari adicionando-lhe elementos novos, principalmente sobre artistas que viviam em Roma, como Cesare Nebbia, Matteo de Lecce, Siciolante de Sermoneta, Muziano, Raffaelino da Reggio, Giovanni e Cherubino Alberti, os Carracci e Federico Zuccari.

Sobre o cavaleiro de Arpin, obteve informações de primeira mão e conheceu seu amigo, pintor de naturezas-mortas, Floris Claesz Van Dyck; trouxe assim informações sobre pintores que viviam então em Roma mas a quem não conheceu, como Caravaggio, Baglione, Marco Pino, Boscoli, Ventura Salimbeni, il Tempesta, Paolo Guidotti. A veracidade do retrato de Caravaggio supõe que, de volta a seu país, obteve sobre ele, por alguma correspondência, informações precisas: "Trabalha também um Michelangelo de Caravaggio, que em Roma faz coisas maravilhosas [...], suas obras lhe valeram grande nomeada, honras e um nome [...], é daqueles que não têm em grande conta as obras dos mestres, a quem não louva abertamente."

A obra de Van Mander queria ser internacional. O terceiro volume abrange todos os pintores da "Germânia setentrional e meridional", isto é, dos Países-Baixos e da Alemanha. Holbein e Dürer têm sua biografia. Nesse conjunto ele distingue os Modernos antigos (*Oude moderne*), que orientaram a pintura para um novo caminho e cujos iniciadores são os Van Eyck, e os "modernos", isto é, os romanistas contemporâneos dos Países-Baixos, sobre os quais nos fornece muitos detalhes. É esta a parte mais importante do livro, já que as informações biográficas sobre a maioria dos pintores do Norte que possuímos nos foram transmitidas exclusivamente por ele. Assim, de Bruegel tudo quanto sabemos está contido na biografia que lhe consagra. Infelizmente, Van Mander estava mais empenhado em relatar anedotas pitorescas do que em referir fatos precisos. Assim, para tentar resconstituir a "carreira" do pintor da *Dulle Griet*, os historiadores estão reduzidos a pesar em miligramas as menores notas de Van Mander.

Condena, como fizeram os artistas do Renascimento italiano, a arquitetura gótica, que lhe parece de origem alemã e que ele designa sob o nome de *hoogduytsch* (alto alemão).

Van Mander escrevia para pintores, e pintores que deviam ser o que os historiadores modernos chamaram de "romanistas". Foi para eles que publicou, também em 1604, a *Explicação das Metamorfoses de Ovídio*, cujo último capítulo compreende uma espécie de exposição simbólica e um resumo mitológico. Sendo o pintor essencialmente um pintor de história, cumpria fornecer a esse imagista uma documentação que lhe permitisse ilustrar os temas que lhe eram propostos. Essa necessidade de um repertório das formas e atributos correspondentes às idéias não escapara aos italianos da época maneirista. Um deles, o *cavaliere* Cesare Ripa, publicara em 1593 uma *Iconologia*.

Uma segunda edição do *Schilderboeck* foi publicada em Amsterdam em 1614, portanto depois da morte do artista. Contém uma biografia anônima de Van Mander cujo tom é muitas vezes patético, refletindo a tensão dramática dos Países-Baixos na época em que ele viveu. Lamenta-se sobre as devastações e as pilhagens cometidas pelos espanhóis e mais ainda os efeitos da crise iconoclasta de 1566, a brutal destruição dos edifícios do culto, momento "em que a arte foi destruída pela mão bárbara e infame de ignorantes".

Van Mander não foi o primeiro a falar dos artistas alemães. Em 1547 aparecera em Nuremberg uma obra do matemático Johann Neudörffer glorificando os artistas da cidade [58]. Mais tarde (1609), Mathias Quadt von Kinkelbach publicava sob o título bizarro de *Santidade da nação alemã* [59] a primeira tentativa de uma história de conjunto dos artistas alemães. Essas duas obras abriram o caminho para Joachim Sandrart (1606-1688), autor da *Teutsche Akademie* [60]. À parte Vasari, é a obra mais monumental que um artista jamais consagrou à arte: está dividida em cinco partes repartidas em dois volumes, compreendendo oitocentas e trinta e seis páginas de texto, cento e onze pranchas de arquitetura, cento e dezoito gravuras de estátuas, oitenta baixos-relevos, trezentos e vinte e sete medalhões, cento e oitenta retratos e uma planta da cidade de Roma.

Sandrart, que tendia para a universalidade dos conhecimentos e era um verdadeiro "europeu", não cometeu o mesmo erro de Van Mander, que publicara sua obra apenas em sua língua vernácula. Para assegurar-lhe a difusão, providenciou em 1683 uma edição na língua internacional do tempo, ou seja, o latim, sob o título *Academia nobilissimae artis picturae*. Essa edição é a que costuma ser utilizada com mais freqüência, tanto mais que compreende numerosas adjunções.

Verdadeiro *globe-trotter*, o personagem que se viu envolvido nos distúrbios da Guerra dos Trinta Anos é uma figura singularmente fascinante, sintomática de uma espécie de internacionalismo da cultura européia que se desenvolve sob a mediação da Itália, onde se encontram artistas e viajantes vindos de todos os países.

Nascido em Frankfurt, teve por mestre em Praga o gravador Egidius Sadeler (1570-1629); tivera que fugir de Frankfurt, sitiada por Gustavo

Adolfo. De Praga dirigiu-se a Utrecht para se aperfeiçoar em pintura no ateliê de Gerrit Van Honthorst, chamado pelos italianos Gherardo delle Notti, que, durante longa permanência na Itália, enriqueceu o caravaggismo com a "iluminação a vela". Com seu mestre, vai para Londres, para a corte de Carlos I, onde vem a conhecer o grande colecionador que é o conde de Arundel. Vamos encontrá-lo em Malta, em Augsburgo, em Amsterdam, em Viena. Residiu nove anos na Itália, de 1627 a 1635. Em Veneza, conheceu o francês Nicolas Renier e o alemão Johann Lyss; em Bolonha, Guido Reni; em Roma, Andrea Sacchi, Il Dominiquino, Bernini, Il Guercino, Poussin, Pietro da Cortona, o holandês Peter Van Laer, os franceses Duquesnoy, Claude Lorrain e muitos outros. Em Florença conhece Galileu, que lhe mostrou a lua com sua luneta. Terminou em Nuremberg, onde fez edificar à sua custa um monumento a Albrecht Dürer. Artista medíocre na linha do caravaggismo, Sandrart pinta à maneira de Goltzius, da geração precedente; é um gravador infatigável, sobretudo um gravador de reprodução. O fato de ter ilustrado sua obra é uma iniciativa notável, rica de significação. Antes dele, só os tratados de arquitetura eram adornados com gravuras. Quanto aos retratos da Itália "antiga e moderna", caberia a dois artistas do Norte inaugurá-los, os franceses Dupérac e Lafreri. Encontravam-se muitas gravuras de reprodução das obras-primas de Miguel Ângelo, Rafael, Ticiano, mas estavam dispersas. Quanto aos tratados sobre as artes figurativas, não saíam do domínio literário. Os amadores do século XVII tinham novas exigências, de ordem visual, que a gravura ia satisfazer. Bellori, quando publicou em 1672 suas *Vite de' pittori, sculptori ed architetti moderni*, não irá mais longe que Vasari, ilustrando sua obra com pranchas, é verdade que muito belas, que reproduziam os retratos de artistas cuja vida ele descrevia. O que interessa é sempre o homem, e não a obra. Assim, deve-se apreciar por seu mérito a iniciativa de Sandrart. No século XVII, começa-se a reproduzir coleções. O exemplo mais notório é o *Theatrum pictorium* publicado por David Téniers, o Jovem, pintor flamengo, conservador das coleções do arquiduque Leopoldo-Guilherme, governador dos Países-Baixos. Contém duzentas e quarenta e quatro pranchas reproduzidas de pinturas célebres, a maioria das quais fazia parte das coleções do arquiduque. Para facilitar o trabalho do gravador, Téniers executara em formato pequeno cópias de quadros denominadas "pastiches".

A exemplo de Van Mander, a quem se propôs completar e prolongar, Sandrart concebeu uma verdadeira enciclopédia da arte, que seu espírito internacional lhe permitia realizar melhor que ninguém, pois lhe inspirou um verdadeiro ecletismo que o levava a admitir todos os estilos e todas as "maneiras". A obra de Sandrart constituía um grande progresso no espírito histórico, porquanto estudos como os de Vasari e Van Mander eram ainda obras "de tese"; as descrições, as escolhas, os juízos eram regidos por convicções estéticas *a priori*. Nisso Sandrart

se mostrou um verdadeiro precursor. Lançando mão de tudo que podia, utilizava-se sem pudor de seus predecessores, como Vasari e Van Mander. A primeira parte de sua obra é uma exposição técnica e teórica das três artes, arquitetura, escultura e pintura, fortemente inspirada na *Introdução técnica* de Vasari, mas servindo-se também dos tratados de arquitetura de Serlio, Palladio, Vignole, e também do tratado sobre a gravura escrito pelo francês Abraham Bosse (1645). Expõe também as leis da perspectiva e fornece dados bibliográficos.

A segunda parte de sua obra compreende a biografia dos maiores pintores desde a Antiguidade até seus contemporâneos. Entre as biografias, as mais preciosas para os historiadores são as que ele consagra a seus compatriotas, o caravaggista Elsheimer, Schongauer, Lukas Cranach, os irmãos Beham, Pencz, Altdorfer, Nikolaus Manuel Deutsch e sobretudo Grünewald. As únicas informações que possuímos sobre este último artista vêm dele; conhecera em Frankfurt um velho pintor que fora seu aluno e pudera identificar algumas de suas obras erroneamente atribuídas. O fato de um único espanhol ser conhecido dele, Murillo, atesta que após o Renascimento esse país permanecera um pouco afastado do movimento artístico europeu. Sandrart ignora Velásquez. O retratista da corte de Filipe IV só será "revelado" à Europa pelo francês Quillet no século XIX! A curiosidade de Sandrart se estendia até mesmo além do mundo ocidental; foi o primeiro a falar da pintura chinesa.

A terceira parte da *Teutsche Akademie* é muito original, já que se baseia nas múltiplas viagens do autor; menciona principalmente numerosas obras que este tinha visto em coleções; reproduz também antiguidades romanas. Finalmente, para encerrar a obra, ele parafraseia Van Mander traduzindo Ovídio, essa "bíblia dos pintores".

7

MANEIRISMO — ACADEMISMO — CLASSICISMO

Nem sempre a arte que se faz numa época está de acordo com o que preconizam os teóricos. A coincidência é bastante comum no tempo do Renascimento e notável na época do maneirismo, em que os "filósofos da arte" e os práticos expressam o mesmo "conccetismo". O mesmo não acontece no século XVII, que se acha atravessado por diversos movimentos, um residual, o maneirismo, os demais "atuais", o barroco e o classicismo na Itália e na França, o realismo na Holanda e por fim o academismo.

A Itália é a primeira a operar a mutação do maneirismo; essa estética da inquietação persiste no Norte da Europa, nalguns casos até 1650, como na Alemanha. O regresso de Simon Vouet a Paris em 1627 e a fundação da Academia Real de Pintura e Escultura em 1648 marcam na França o fim do maneirismo e o desabrochar do classicismo, que não tarda a passar à fórmula pelo ensino das regras. Quanto ao barroco, que triunfa na Itália e que no século XVIII, sob a forma do rococó, ganhará toda a Europa, essa estética que vai fazer edificar tantos palácios e milhares de igrejas que se estenderão até o Novo Mundo, é o exemplo de um movimento artístico que não repousa em nenhuma base especulativa firme e que, inclusive, se fez e desenvolveu-se contra os teóricos. O que estes advogam é, com efeito, o classicismo, sempre pela mediação do antigo. Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastava do classicismo. Foi barroco sem ter verdadeira consciência disso. Só Borromini e Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir as normas.

Se não existe nenhum tratado de estética propriamente "barroco", encontraríamos porém aqui e ali, entre alguns artistas, uma reivindicação em favor da liberdade de invenção fora das normas ditadas pelo classicismo. Tal é o sentido do *artificio*, poder criador que coloca o artista fora da natureza, conferindo-lhe uma espécie de autonomia, princípio defendido por Pietro da Cortona, pintor e arquiteto romano, em seu *Tratado da pintura e da escultura* (1650), escrito em colaboração com o jesuíta Domenico Ottonelli [61].

Entretanto, se lermos com atenção as exposições dos teóricos mais convictos do classicismo, veremos despontar em filigrana a possibilidade

de interpretação barroca. Ninguém é mais clássico que Bellori. Porém seu classicismo assenta em bases totalmente distintas das do Renascimento. Este, dentro de um espírito aristotélico, mormente no Quattrocento, via na imitação da natureza (pensamento de Deus) a finalidade da arte. No século XVI esse aristotelismo corrigiu-se do platonismo introduzindo o papel da Idéia que deve guiar o artista em sua procura da beleza, obtida selecionando a natureza (história de Zêuxis e das jovens de Crotona). Para Bellori, resolutamente platônico, a natureza só oferece imperfeições; a idéia da beleza só pode entrar na matéria pela ação do artista, o único que possui a verdade superior da idéia. Assim, Lisipo representa o homem não como ele é, mas como deveria ser. Quem não vê que essa concepção pode prestar-se a todas as fantasias do artista, isto é, do agente criador? E explica-se em particular a introdução na pintura de noções como a da "grande maneira", do "grande estilo", do "grande gosto". Em nome do *decoro* (antigo *decorum*), em francês *convenance* ou *bienséance* (conveniência), Bernini, que por sinal explica muito bem seu propósito em suas conversações com Fréart de Chantelou [62], criará o retrato barroco, que deverá traduzir a nobreza e a grandeza do modelo, do qual corrigirá eventualmente os defeitos naturais.

Os círculos intelectuais franceses do fim do século chegarão, sob a pena de Fénelon, ao ponto de expressar a opinião de que a arte pode existir puramente na Idéia, independente da execução material, e que de resto a prática da arte é menos nobre que a teoria. Compreende-se que tal "concettismo", que rompeu todo vínculo com o real, possa conduzir à retórica, à grandiloqüência e ao *pathos*.

No entanto, continua-se a criticar as inovações do que hoje chamamos barroco. A arquitetura oferecerá o terreno mais favorável à controvérsia. Os dois arquitetos mais audaciosos do Seicento, Borromini e Guarini, expressaram suas idéias. O *Opus Architectonicum* que Francesco Borromini (1559-1667) [63] ditou ao padre oratoriano Virgilio Spada não é, propriamente falando, um tratado, mas uma exposição muito minuciosa do projeto e realização da matriz dos *Filippini* (ou do Oratório) de Roma, edificada por ele. O texto insiste no caráter funcional da construção e da tecnicidade empregada em sua construção. Esteticamente, Borromini concebe a imitação da natureza reportando-se à medida do homem; justifica por ilusões ópticas várias de suas inovações e valoriza a significação simbólica e metafísica de suas invenções. A obra só foi publicada em 1735. O padre teatino Guarino Guarini (1624-1683), que construiu, notadamente em Turim, muitos dos edifícios mais característicos do espírito barroco, era apaixonado por matemática e escreveu várias obras sobre o assunto. Devemos-lhe também um tratado de arquitetura impropriamente chamado *Architettura civile*, pois é sobretudo reproduzido dos monumentos religiosos; só foi publicado em 1727, mas desde 1668 as pranchas estavam gravadas. Guarini defende uma posição

totalmente inovadora, justificada pelo fato de que não há razão para submeter-se às regras, já que os arquitetos góticos realizaram obras tão belas quanto as dos clássicos. Ele inova ao conceber os monumentos na perspectiva vertical, como os góticos, portanto levando em conta efeitos ópticos, e não mais geometral, como os clássicos. Introduz, para defender a liberdade de invenção, o conceito da relatividade do gosto, uma vez que o que agrada a certas naturezas desagrada a outras.

Todavia, Teofilo Gallaccini (1564-1641), já no primeiro quartel do século XVII, em seu *Tratado dos erros dos arquitetos* [64], acumulava críticas aos contemporâneos que já não seguiam as regras vitruvianas, observações que, na época em que foi escrita essa obra, deviam dirigir-se a Giacomo della Porta, Carlo Maderno e Flaminio Ponzio. Que não teria ele dito mais tarde de Bernini, Borromini ou Guarini?

Um pouco mais tarde (1664), Carlo Dati [65], amigo de Cassiano del Pozzo, o antiquário adepto apaixonado do classicismo e mecenas de Poussin, escreverá no mesmo sentido: "A grande vergonha do nosso tempo é que, sem embargo de tantos edifícios antigos que exprimem tão belas idéias e mostram uma aplicação tão perfeita das regras, por culpa e capricho de uns poucos profissionais que querem afastar-se do antigo, a arquitetura caminha de volta para a barbárie."

A condenação mais veemente das inovações arquitetônicas "modernas" será formulada pelo francês Fréart de Chambray (1606-1676), teórico apaixonado pelo classicismo. A princípio estudou matemática e depois partiu para uma viagem de vários anos de estudos na Itália, onde sem dúvida encontrou Poussin; regressou à França em 1636 e voltou a Roma em 1640, com seu irmão Paul Fréart de Chantelou (1609-1694). Sua *Idée de la perfection de la peinture* é um hino a Poussin. Em seu *Parallèle de l'architecture antique et moderne* (1650), denuncia uma nova moda "tramontana, mais bárbara e menos agradável que o gótico".

Os princípios do classicismo serão solidamente estabelecidos na Itália, na segunda metade do século XVII, por Pietro Bellori em suas *Vidas dos pintores, escultores e arquitetos modernos* [66], obra na qual ele se opõe ao barroco, que é "a corrupção do nosso tempo". Elogia Rafael, Miguel Ângelo e Giulio Romano por terem reconduzido as artes às idéias "gregas e romanas". A cegueira de Bellori quanto a Giulio Romano será partilhada por todos os exegetas até nossa época, que nele verão justamente um dos iniciadores do maneirismo. Dentre os pintores de seu século, Guido Reni e Poussin atingiram para Bellori uma idéia do belo superior à natureza; critica Caravaggio por ter "copiado os corpos tais como eles aparecem ao olhar, sem nenhuma escolha" e reconhece nos Carracci o terem recolocado a pintura no bom caminho, reconduzindo-a à natureza após a maneira fantasista de seus predecessores. Faz-nos conhecer sua estética nas *Observações sobre a pintura de Nicolas Poussin*. A tese do pintor do *Et in Arcadia ego* repousa no *Ut pictura poesis* e no emprego dos modos, correspondendo a diferentes expressões

cujos nomes ele toma de empréstimo às *Instituições harmônicas*[67] de Giuseppe Zarlino (1558), que restituiu os modos da música grega: o dórico, grave e severo; o frígio, que exprime as paixões violentas; o lídio, que corresponde ao elegíaco; o hipolídio, que se refere aos sentimentos suaves e maviosos; o jônico, que expressa a alegria e convém às cenas de dança e às bacanais.

O fato de a pintura realizar em formas e cores o que a poesia criava em palavras, cadências e ritmos é um *leitmotiv* da literatura de arte desde Vasari; essa concepção repousa numa célebre locução de Horácio: *Ut pictura poesis*. Em suma, ela se manifesta no espírito como um signo divino. É uma imagem interna (*disegno interno*), que toma corpo numa figura imaginada (*disegno esterno*). Ao *disegno interno* é consagrado o primeiro volume, ao *disegno esterno* o segundo.

No final do século XVI e no começo do XVII, duas obras tinham condensado as especulações maneiristas sobre a arte.

Foi depois de ficar cego, aos trinta e três anos, que o pintor milanês Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) se entregou à poesia e aos escritos sobre a arte. Exprimiu sua concepção da pintura em duas obras: o *Tratado da arte da pintura* (1584)[68] e a *Idéia do templo da pintura* (1590)[69]. A primeira é mais técnica; na segunda, de caráter esotérico, o autor vê o mundo da arte submetido à gravitação ao redor do Sol (Vinci) de sete satélites que governam o tempo: Miguel Ângelo-Saturno, Gaudenzio Ferrari-Júpiter, Polidoro Caldara-Marte[70], Rafael-Vênus, Mantegna-Mercúrio, Ticiano-a Lua. Estranha escolha, que não esquece os milaneses, sobre os quais, aliás, sua obra nos dá preciosas informações biográficas. A missão da pintura é, claro, a imitação da natureza, mas trata-se da justa imitação, que deve conformar-se à ordem cósmica das idéias que repousam no espírito de Deus. O *disegno* é a própria substância da pintura e contém em si a forma, a estrutura e as proporções. Lomazzo, como verdadeiro maneirista, considera que a proporção mais bela do corpo humano é de dez vezes o comprimento da cabeça e que a *linea serpentinata* constitui a forma mais harmoniosa.

Panofsky afirmou que Lomazzo deu à reflexão sobre a arte uma orientação metafísica neoplatônica. Mais transcendente ainda, sem dúvida, é o pensamento de Federico Zuccari (1543-1609), pintor romano, príncipe da Academia de São Lucas de Roma, imbuído de filosofia platônica, aristotélica e escolástica, o que lhe permite uma particular qualidade de exposição e de estrutura. Nota-se certa similitude de seu título com o de um dos tratados de Lomazzo: *A idéia dos pintores, escultores e arquitetos* (1607)[71]. Zuccari não distingue, como Vasari, entre *disegno* e *idea*. O *disegno* é a própria idéia que já se continha no papel que o papa Gregório Magno e, mais tarde, Alcuíno atribuíam à imagem, de onde sairia a iconologia sagrada da Idade Média: *pictura quasi scriptura*. O Renascimento retoma essa idéia, mas alargando-a. Por volta de 1600 o princípio está solidamente estabelecido. Antonio Possevino

lhe consagra um opúsculo *Da poesia e da pintura* (1593)[72] e G.B. Pozzi[73] em *Definição ou divisão da pintura* (1607) vê na pintura uma "poesia muda". Sandrart, no Norte, defenderá essa noção que fora enunciada sob a forma *Ut pictura poesis* por Horácio na *Epístola aos Pisanos*, que fora estendida por Lorenzo Valla da pintura à arquitetura e à escultura e por Marsilio Ficino da poesia à filologia e à música, para depois ganhar, com Rabelais, P. Belon e J. Werner, todas as ciências naturais e todas as outras "boas disciplinas". Somente no fim do século XVII e no século XVIII é que Bellori na Itália, o padre Du Bos e Diderot na França e Richardson na Inglaterra contestarão essa idéia-força que, em definitivo, Lessing bombardeará em seu *Laokoon* (1766)[74]. A instituição das academias contribuirá vigorosamente para erigir o classicismo em dogma. A *Accademia del Disegno*, fundada em 1563 por Vasari em Florença, vê antes elaborar-se os conceitos do maneirismo. A obra de Vasari é seu porta-voz. Essa academia será sempre apenas especulativa, e não operativa, não tendo dispensado ensinamento algum. O mesmo não sucederá com a *Accademia di San Luca* de Roma, inaugurada a 14 de novembro de 1593 por um serviço solene em Santa Martina sobre o Fórum. Seus instigadores foram o cardeal Borromeu e o pintor Federico Zuccari. Ela organizará cursos práticos de desenhos feitos a partir do modelo nu (só masculino), das obras antigas e de animais, ensinará a fazer modelo de cera ou de gesso, desenhos de perspectiva e arquitetônicos. Mas promove também debates teóricos que às vezes ocupam toda uma tarde e nos quais se discutem questões como a comparação entre a pintura e a escultura, a definição de *disegno* (o signo de Deus em nós), o *decoro* (conveniência), a composição, os movimentos do corpo humano.

Em 1602 Ludovico Carracci obtém do papado autorização para que a antiga corporação dos pintores de Bolonha seja transformada em academia, a exemplo da de Roma. A instituição receberá o nome de *Accademia degli Incaminati* (que significa "os que estão no bom caminho" — empregava-se essa palavra para qualificar os jovens bem-educados).

O Seicento verá na Itália os começos do que na França se chamará mais tarde "erudição", isto é, a arte dos *conoscitori*, que, rejeitando qualquer princípio de autoridade, vão recolocar em causa o conhecimento discutindo suas atribuições. Foi então que teve início esse jogo em que os italianos de hoje haverão de comprazer-se sob o nome de *filologia*. Quanto ao passado, nem sempre se buscará atribuir tal quadro a tal mestre, mas por vezes à "escola" deste. Essa noção de *scuola* aparece já no século XV na *Notícia sobre os ornamentos magníficos da cidade real de Pádua* (c. 1446) de Michele Savonarola[75], avô do dominicano revoltado, a propósito de alguns pintores emilianos e paduanos seguidores de Giotto em Pádua. Mas só entrará efetivamente em uso na primeira metade do século XVII.

Enquanto se continua a acrescentar biografias a biografias, retomando para os períodos anteriores, de maneira mais ou menos deformada, as

afirmações dos predecessores, será que nessa abundante literatura aparecem novos conceitos?

Em primeiro lugar, no que concerne ao vocabulário, vê-se na segunda metade do século XVII a palavra "estilo" substituir o termo "maneira" para designar aquilo que é inerente a um artista, a uma época ou a uma forma de arte. Antes, essa palavra não fora empregada senão esporadicamente (no século XV pelo arquiteto Filarete, no fim do século XVI por Camilio Bologna). Em 1646, porém, o padre Agostino Mascardi, na quarta parte de sua obra *Dell'arte istoriata*, emprega a palavra estilo para designar as características pessoais da linguagem de um escritor; nada mais fazia que retomar o que tinham feito os autores latinos do século I, Horácio e Virgílio, por metonímia do instrumento utilizado para escrever sobre as tabuinhas de madeira cobertas com uma camada de cera.

Nas *Osservazioni di Nicolò Pussino*, publicadas em 1672, Bellori diz que "o estilo é uma maneira particular ou ainda o modo de pintar e desenhar nascido do gênio particular de cada um na aplicação e emprego das idéias". Nota-se que essa expressão formal da personalidade permanece subordinada a um conceito abstrato. Essa expressão pessoal parece secundária às pessoas imbuídas de classicismo, já que o padre Du Bos chegava a contestar a utilidade da busca do estilo próprio do artista para determinar o falso e o verdadeiro! Porém um novo sentido da palavra estilo, de caráter formal e não mais pessoal, vai se destacar. Em seu *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles reserva a palavra "maneira" para o que se refere ao que é próprio de cada artista e dá ao termo "estilo" uma acepção estética; distingue assim o estilo heróico, o estilo campestre, o estilo firme e o estilo polido. Em suas *Considerações sobre a pintura* [76], Mancini, o médico de Urbano VIII, dizia: "Cada artista tem a propriedade comum de seu século e também a propriedade individual." Era dar ao estilo uma acepção temporal.

A esse significado temporal logo se acrescentará um significado topográfico. O bolonhense Mgr Agucchi (*Tratado da pintura*) [77] distingue na arte italiana quatro escolas: romana, florentina, lombarda e veneziana. Malvasia também vê quatro escolas: romana, lombarda, veneziana e bolonhesa, tendo esta última, segundo ele, a prioridade. Mancini, que fala ainda de "maneiras", distingue as mesmas escolas que Mgr Agucchi; acrescenta-lhes a *ultramontana*, que reúne, em oposição à Itália, todas as escolas estrangeiras.

Francesco Scanelli (*Microcosmo da pintura*, 1657) [78] divide a pintura italiana em três escolas: toscana-romana, veneziana e lombarda (que inclui a emiliana) e, como Mancini, contenta-se com um quarto de despejo, sob o nome de *straniera*, para os alemães, franceses, holandeses e flamengos! Esse sistema das escolas será fixado definitivamente pelo padre Lanzi no fim do século XVIII.

A escola veneziana, mais ou menos colocada no segundo lugar por Vasari, é exaltada por Mario Boschini (1613-1678); sobre esse tema redigiu ele um poema em dialeto veneziano: *O mapa para navegar na pintura* (1660)[79] e um guia de Veneza: *As riquezas mineiras da pintura veneziana* (1684) [80]. Em vez de adotar um ponto de vista biográfico ou histórico, como seus contemporâneos, Boschini pratica uma maneira lírica e polêmica de espírito muito moderno; já se comparou a *Carta* ao poema dos *Faróis* de Baudelaire. Ao contrário de seus contemporâneos, ele não se embaraça com idéias e funda-se em critérios visuais; não hesita em criticar Rafael e toda a escola romana; o colorido veneziano, que é *pittura di macchia*, tem a espontaneidade do esboço e exprime a vida e o movimento. Boschini apreendeu o caráter "pitoresco" da escola veneziana, que ele opõe à secura do florentino e do romano. Mostra largueza de vistas ao avaliar Velásquez e Rubens.

Salvo por suas aplicações decorativas, a pintura da Idade Média sempre utilizava, sob uma forma narrativa ou simbólica, a figura humana. Quando, sob a ação do naturalismo nórdico, a pintura se estender cada vez mais à representação de todos os aspectos da natureza, considerados cada um em si mesmo e não em relação ao homem, haverá a tendência a cercar de uma consideração toda particular o artista que pinta as ações humanas. Já no Quattrocento, Alberti apregoava a espiritualidade do "pintor de história", designação que será retomada por certos exegetas da época maneirista, como Giovanni Andrea Gilio em seus *Diálogos* (1564) [81] ou Raffaello Borghini em *Il riposo* (1584). Imediatamente depois vem o retrato, e numa carta a Leone Leonio Aretino não sustenta que não se deveriam representar senão os homens célebres? Teodoro Amerini, em *Verdadeiros preceitos da pintura* (1587) [82], distingue claramente a história dos outros campos de conhecimento. Giulio Mancini classificará hierarquicamente doze modos de pintar segundo um processo mental crescente. O francês Félibien des Avaux, numa conferência na Academia Real de Pintura e Escultura, transcrita em seus *Entretiens* (1666-1668) [83], explica essa gradação, que a Academia acabará por adotar. Partindo do tema mais comum e indo para o mais elevado, vamos encontrar a natureza-morta (pintura de flores e frutos), depois a paisagem, um grau mais elevada, sobretudo se comportar figuras, em seguida as representações de seres vivos, as dos animais, depois as dos homens que comportam as ações comuns da pintura de gênero e, num grau mais elevado, o retrato e por fim a pintura histórica, acima da qual Félibien situa num grau ainda mais alto a composição alegórica, pois a fábula, diz ele, dissimula a maior das verdades.

A paisagem se fez admitir, a princípio, como quadro das figuras (Mancini). De Piles distingue a paisagem heróica e a paisagem pastoral. O exemplo de Poussin dará seus títulos de nobreza à paisagem heróica ou bucólica, que tomará o nome de "paisagem histórica". Somente em 1816 o pintor Valenciennes, professor de perspectiva da Escola de Belas-

Artes de Paris desde 1812, obterá a instituição de um prêmio de paisagem histórica [84]. Valenciennes deixou-nos um tratado da paisagem, cujos princípios Corot aplicará (*Homero e os pastores*, Salão de 1845, Museu de Saint-Lô), considerando suas obras baseadas na natureza como simples estudos à maneira de Valenciennes. Para barrar a ascensão da paisagem conforme a natureza, sob a influência dos holandeses, o Instituto terá, pois, encontrado o meio indireto que admitia a paisagem à dignidade de pintura histórica.

Apesar dessa hierarquia dos gêneros, a Academia Real do século XVIII admitirá largamente em seu seio todos os talentos.

No ocaso da época maneirista, sob a influência do Concílio de Trento, levar-se-ão em conta nas classificações outros critérios de caráter espiritual [85] que darão o primeiro lugar ao pintor de cenas religiosas, mas essa preferência permanecerá teórica e não ultrapassará o começo do século XVII. Os pintores não seguirão, quanto à arte sagrada, as prescrições do cardeal Federico Borromeu em *Da pintura sagrada* [86], que aliás intervinha após as licenças que Caravaggio tomara ao pintar cenas religiosas; em sua época a obra do cardeal estava atrasada e, em toda a Itália, se vários pintores seguirão a tendência indicada por Ludovico Carracci, a pintura religiosa permanecerá tão livre quanto a pintura profana.

Em 1698 aparece uma primeira história universal da arte, redigida por Pierre Monier, um pintor. O título indica bem as ambições da obra: *Histoire des arts qui ont rapport avec le dessin divisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement*. É a primeira obra que traz o título de história das artes. Monier introduziu em seu desenvolvimento formas artísticas de grandes divisões que por muito tempo serão utilizadas: arte assíria, egípcia, hebraica, babilônica, grega, romana, a decadência da arte romana, o gosto gótico, a Idade Média e o Renascimento. Monier, que viajou pela Itália, sabe apreciar certos monumentos da Idade Média. Na época moderna, os Carracci impediram que a pintura declinasse totalmente em Roma, onde ela já dava mostras de decadência.

Na virada dos anos 1700, na França, pode-se dizer que se produz na opinião geral uma certa reviravolta em conseqüência da "Querela dos antigos e dos modernos", que se transforma, em arte, na querela dos partidários do desenho e dos partidários da cor; essa velha controvérsia, que já tinha sido debatida na Itália, opõe os poussinistas e os rubenistas.

Roger de Piles, que fizera uma viagem de estudos à Itália, publicará vários ensaios sobre a pintura: *Du dialogue sur le coloris* (1673), o *Abregé de la vie des peintres* (1699), *L'idée du peintre parfait* (1699) e o *Cours de peinture par principes* (1708); coloca os venezianos acima de Rafael, e Rubens acima de Ticiano; Poussin lhe parece demasiado devoto da Antiguidade e pouco humano. Colecionador de pintura holandesa, aprecia também Rembrandt. Mas na "Comparação dos pintores", que ele inclui em seu *Cours de peinture par principes*, manifesta opiniões algo flutuantes. Teve a idéia extravagante de dar nota aos grandes pintores, cotando em 20 — cifra que ninguém atinge, pois é a do ideal — a composição, o desenho, a cor, a expressão. As cotações são muito diferentes. Rubens (18) está à frente na composição, seguido de perto por Rafael e Il Guercino (17), Giovanni Bellini, Perugino estão atrás, com 4. Miguel Ângelo atinge apenas 4 e Poussin, apesar de tudo, 15. Para o desenho Rafael recupera o primeiro lugar com 18, Miguel Ângelo, os Carracci, Il Dominiquino e Poussin o seguem com 17, Rubens atinge só 13, Giovanni Bellini e Rembrandt terminam com 6! Para a cor, Giorgione e Ticiano vêm na frente, seguidos de Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Jacopo Bassano (17). Poussin obtém apenas 6, Miguel Ângelo 4. É curioso ver que Rafael (18) é o primeiro para a expressão, seguido de Rubens e do Dominiquino (17). Le Brun, sem dúvida por causa de seu traço, recebe 16, Poussin tem um lugar honroso (o quarto, com 15), Veronese não passa de 3, enquanto a Jacopo Bassano, Caravaggio e Palma, o Velho se atribui nota zero! O resultado desse pedantismo escolástico é um pouco incoerente, já que coloca Rafael e Rubens *ex aequo* em primeiro lugar, com sessenta e cinco pontos, seguidos dos Carracci, de Le Brun e do Dominiquino, em igualdade com cinqüenta e seis pontos. Poussin ocupa, apesar de tudo, o terceiro posto do concurso com cinqüenta e três pontos, Ticiano o quinto com cinqüenta e um, Rembrandt o sexto com cinqüenta. Giorgione, Miguel Ângelo e il Parmigianino ficam em décimo terceiro lugar com trinta e sete pontos.

Dessa competição não ressalta uma orientação bem definida, já que Rafael e Rubens não desempatam no primeiro lugar. O mais importante é talvez o fato de se ter relegado ao terceiro lugar Poussin, o deus da Academia. Entretanto, essa "contabilidade" traduz muito bem o sentimento geral da pintura na França após 1700, se pensarmos que Rubens terá certa influência sobre Watteau, Largillière e Fragonard, que são independentes, mas que a pintura de corte continuará fiel, quaisquer que sejam o tom expressivo e os temas, ao formalismo acadêmico de Le Brun, que na classificação de Roger de Piles ocupa o segundo lugar, enquanto Poussin, que vê uma recrudescência de sua influência por volta de 1750, nem por isso deixa de cair para o terceiro lugar.

8

EXPOSIÇÃO SUMÁRIA SOBRE AS PESQUISAS DOS "ANTIQUÁRIOS" DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XVIII

Na França, onde as coleções de curiosidades criadas pelos "antiquários", misturando mais ou menos as antiguidades com os espécimes das ciências naturais, não param de desenvolver-se desde o século XVI, observa-se também um empenho em ler esses livros de pedra que são os mármores portadores de inscrições; essa "pesquisa científica" vai ser empreendida por um organismo criado por Colbert com outra finalidade no seio da Academia Francesa e que se ampliará a ponto de tornar-se autônomo: a comissão, formada por quatro membros, chamada "pequena academia" e instituída em 1663 para redigir as legendas compostas em honra do rei que deviam acompanhar as medalhas, pinturas e tapeçarias da corte. Por ocasião da morte de Colbert, em 1683, essa comissão, cujo número foi aumentado, se transforma na Academia das Inscrições e Belas-Letras e vê, segundo um projeto que já tinha sido concebido pelo ministro, suas atribuições aumentadas até lhe ser confiada, em 1701, a empresa de inventariar e publicar todos os monumentos romanos da França, ficando os levantamentos a cargo do pintor Mignard. A partir desse momento, e ao longo de todo o século XVIII, sociedades científicas serão fundadas em toda a França para o estudo das antiguidades.

Há um produto da arte antiga que nunca deixou de ser apreciado, mesmo na Idade Média, um elemento que de certa forma permanecera vivo porque tinha uma parte considerável mesmo na joalheria da Alta Idade Média: são os camafeus e os entalhos. Essas gemas talhadas eram tão procuradas na época que desde o século XIV se começou a falsificá-las. Era em Veneza, dadas suas constantes relações com a Antiguidade, que se localizava então o grande centro de comércio das antigualhas. Foi nessa época que os entalhos começaram a ser colecionados por si mesmos. O acervo dos Médicis encerrava um verdadeiro tesouro dessas gemas, das quais se publicaram diversas coleções. A obra mais importante sobre o assunto foi, no século XVIII, o *Traité des pierres gravées* de P. J. Mariette (1750), que em 1737 publicara, na qualidade de editor, o *Recueil des pierres gravées antiques* de Levesque de Gravelle.

No decorrer do século XVI, dando seqüência às *Mirabilia urbis Romae* que tanto encantavam os peregrinos da Idade Média e que apre-

sentavam tanto a Roma pagã como a cristã sob uma luz legendária, começam a aparecer numerosos guias da Cidade Eterna que dão cada vez mais importância à Roma antiga. O mais antigo estudo consagrado exclusivamente a esta última é *Roma Instaurata*, escrito em 1446 por Flavio Biondo, publicado anonimamente em Roma em 1471 e depois em Basiléia, *in-folio*, em 1531. O relato de outro humanista florentino, Poggio Bracciolini, sobre as ruínas de Roma surgiu em Estrasburgo em suas obras completas (1513): *Ruinarum urbis descriptio*.

Após a bula de Paulo II, que, em 1462, tentou preservar as ruínas de Roma, os esforços dos papas para salvar a Roma antiga foram vãos. O breve de 27 de abril de 1515 de Leão X, conferindo a Rafael a autoridade de prefeito das antiguidades de Roma, podia fazer crer num reforço da proteção. Na realidade, tratava-se sobretudo de levantar a topografia da Roma antiga, mas também de recuperar os materiais necessários à construção de São Pedro, exceção feita, todavia, às inscrições consideradas indispensáveis à história da romanidade. Qualquer escavação num sítio antigo devia ser comunicada dentro de três dias ao prefeito das antiguidades, e em 1517 o humanista Jacopo recebia o privilégio de publicar as inscrições num prazo de sete anos; a primeira coletânea apareceu em 1521. Um dos resultados dessa missão confiada a Rafael seria um longo memorial em que o *urbinate* invectiva "os godos, os vândalos e todos os outros inimigos do nome latino" que se encarniçaram em destruir Roma. A palavra *tedesco* é empregada pela primeira vez como sinônima de arquitetura gótica. Infelizmente, várias dificuldades tornam difícil atribuir a Rafael o célebre memorial. Por certo o papa quis se servir da imensa celebridade ligada ao seu nome, pois nada preparava o pintor para semelhante trabalho, ele que não sabia latim e sem dúvida devia ser secundado por humanistas como Fabio Calvo e Andrea Fulvio [87].

A primeira topografia de Roma a merecer esse nome foi a de Bartolomeo Marliani, *Antiquitatae urbis topographia* (1539).

Desde o fim do século XV, inúmeras eram as coletâneas de antiguidades, primeiro na Itália, depois em toda a Europa, pois havia grande emulação para publicar, sempre sob uma forma analítica, isto é, descritiva, monumentos de arquitetura ou de estatuária, mas a epigrafia, a glíptica e a numismática suscitam também o interesse dos antiquários e curiosos.

No entanto, será necessária a bênção da congregação de São Mauro, a quem devemos os fundamentos da escola histórica francesa, para se encontrar a primeira realização de caráter genuinamente científico. Nesse espírito, Dom Bernard de Montfaucon (1655-1741) publica em latim e em francês, em 1719, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (dez volumes), à qual se seguiu, em 1724, um suplemento que compreende cinco grossos *in-folio*. Em 1729 o padre estendia suas investigações à Idade Média em seus *Monumens de la monarchie française* — a palavra "monumens" é aqui tomada no sentido etimológico do

latim *monumentum*, que significa tudo o que evoca uma lembrança. As gravuras dessas coletâneas foram exploradas durante mais de um século; os alunos de David e Guérin e o próprio Géricault foram buscar aí os modelos da Antiguidade, que recopiaram.

A mais notória tentativa que se fez no sentido de apreender a Antiguidade em seu conjunto de maneira realmente global remonta à época do maneirismo: é a de Pirro Ligorio (1510-1583), arquiteto originário de Nápoles, cuja obra operativa é bastante rara e difícil de entender [88]. Em Nápoles ele foi *antiquario* de Afonso II antes de estabelecer-se, por volta de 1542, em Roma, de onde saiu em 1568, decepcionado em suas ambições, para dirigir-se a Ferrara. Foi um dos primeiros a insurgir-se contra a destruição que se fazia dos monumentos descobertos, logo explorados como pedreira ou como fonte de peças de coleção, e a sugerir conservá-los no local. Em 1553 Ligorio publicava seu *Libro delli antichità*, que era uma descrição topográfica de Roma e continha diversas plantas dessa cidade em 1552, 1553 e 1561. Contudo ele preparava uma obra considerável cujas gravuras e textos manuscritos se encontram hoje esparsos entre a Biblioteca Nacional de Paris, a Bodleiana de Oxford, a Biblioteca de Nápoles e os Arquivos de Estado de Turim. Compreende trinta volumes; os dezoito primeiros contêm a segunda recensão (alfabética) de sua obra, verdadeira enciclopédia da Antiguidade; os volumes 19 a 26 compreendem uma redução dos dezoito volumes por temas; nos volumes 27 a 30 encontra-se uma geografia da Antiguidade, estudos sobre os terremotos, uma história da arte antiga e desenhos de invenção. Esse amontoado de informação, desencorajador para os pesquisadores, foi pouco explorado. Mas o erudito, ou o comitê de eruditos, que pretenda publicar esse conjunto inédito não deve esperar encontrar aqui uma obra científica, à maneira dos eruditos posteriores. Sonhador da Antiguidade, Pirro Ligorio a vê com a mentalidade de um maneirista; esse antiquário, embora polêmico com seus confrades, não mostra nenhum escrúpulo em submeter os fatos à sua imaginação exuberante, que se manifesta na fantasia de seus desenhos, nas trucagens das inscrições publicadas, senão mesmo nas falsificações destinadas a sustentar suas teorias [89].

Em 1637, o bibliotecário do conde de Arundel na Inglaterra, Franciscus Junius, em seu *De pictura veterum*, sem citar uma só obra, empreende uma enorme compilação da literatura antiga sobre os artistas. Depois de sua morte publicou-se um *Catalogus artificum*, dicionário de artistas antigos por ordem alfabética; Rubens levou uma semana para lê-lo.

Em Roma, entretanto, vamos encontrar outra matéria de arqueologia antiga, as antiguidades cristãs, quando se descobriram as Catacumbas, que recomeçaram a ser freqüentadas particularmente no século XV, sob a instigação da efêmera *Accademia Romana* de Pomponio Leto, fundada por iniciativa do papa humanista Paulo II. A ardente fé de

São Filipe de Neri (1515-1595) impelia-o à pesquisa das disciplinas da Igreja primitiva. A descoberta do cemitério de Santa Priscila em 1578 suscitou a emulação dos investigadores. Saído diretamente do cenáculo de São Filipe, Antonio Bosio (1575-1629) explorou com apaixonada atenção as Catacumbas, das quais descobriu um grande número; uma vez, aliás, ele quase veio a perecer em suas buscas; essas investigações resultaram na obra publicada após sua morte e que constitui o verdadeiro fundamento da arqueologia paleocristã, *Roma sotterranea* (1634), que vinte anos depois Paolo Aringui completou com a *Roma soterranea novissima*, onde se estudam as descobertas realizadas desde Bosio. O impulso da arqueologia paleocristã não mais se deterá.

O florentino Giovanni Bottari (1689-1775) dedicou-se ao trabalho de refazer o que Antonio Bosio realizara no século precedente. *Roma soterranea* é uma espécie de inventário das Catacumbas. O longo título dessa obra nos informa de seu programa, que consiste em levantar os *cubiculi*, os oratórios, as imagens, os hieróglifos (pelo estudo de seu significado), as inscrições e os epitáfios e outras coisas notáveis, capazes de dar uma idéia do que era a Igreja primitiva. O objetivo que Bottari se propõe em *Scultura e pittore sagre estratte da i cimiteri di Roma* (1737-1753) ultrapassa a simples interpretação iconológica de Bosio. Mostra o progresso realizado a partir da interpretação da obra de arte entre os séculos XVII e XVIII. Não se trata apenas, segundo ele, de ver nessas antigas pinturas um grande tesouro.

9

A ERUDIÇÃO NO SÉCULO XVIII

O século XVIII vê ampliar-se consideravelmente na Itália o debate sobre a história da arte. De um modo geral, assiste-se a uma reação generalizada contra Vasari, em quem se reprova o *campanilismo* (bairrismo) e o método biográfico e cuja autoridade é contestada. Discutem-se suas atribuições, que se tenta retificar, por vezes numa grande confusão. E, não obstante, ele é reeditado. No século XVII publicou-se uma terceira edição, organizada por Carlo Manolessi, em Bolonha (1647). O século XVIII assistiu a não menos de três: a quarta, pelo historiógrafo Monsignore Bottari, publicada em Roma em 1759-1760, a quinta publicada sob os cuidados de um *connaisseur* (*cavaliere* dé Giudici) e de dois pintores florentinos entre 1767 e 1772, e por fim a sexta, a mais interessante, pelo historiador sienense Della Valle, em 1799 [90]. Este, embora conteste muitas de suas atribuições, defende a autoridade do patriarca da história da arte: "Conquanto alguns encontrem em Vasari motivos de riso", diz ele, "trata-se de um grande homem, e continuará a sê-lo sem embargo dos erros que cometeu na cronologia e na história desde o seu prefácio. Vasari foi o primeiro, e coube a ele iluminar o caminho para todos os demais. Não teve medo de lançar-se numa vasta empresa, e não surpreende que tenha omitido muita coisa." Segundo Della Valle, seus contestatários não esclareceram os problemas: "Baldinucci, Bottari e os outros que escreveram sobre Vasari não fizeram mais que embrulhar as coisas."

No entanto, Guglielmo Della Valle (1742-1800), que Lanzi considera como o erudito mais eminente do século, não deixará de ressaltar suas lacunas, em particular sobre a escola sienense e notadamente sobre a do Trecento, que ele reabilita em suas *Lettere senese sopra le Belle Arti* (3 vols., 1782-1786). Logrou descobrir não só a escola sienense da Idade Média como também a escola pisana, para a qual lhe chamou a atenção um erudito local, Da Mossana, que publicará uma monografia da cidade do Arno: *Pisa illustrata* (1787-1790). Annibale Mariotti [91] e Baldassare Orsini [92] fazem o mesmo para Perúgia, e Malvasia para Bolonha [93]. O desenvolvimento da erudição local contribui para a reavaliação dos monumentos e artistas da Idade Média. Assim, em Verona, o erudito colecionador Scipione Maffei, em sua *Verona illustrata*, descreve bem

favoravelmente a cidade medieval e, para aumentar o interesse de seus monumentos, de bom grado os antedata. Em Pádua, é Mantegna, que desde Vasari caíra em completo esquecimento, que se vê celebrado por diversos eruditos locais, com a reprodução de suas gravuras. Em Veneza, Girolamo Zanetti entusiasma-se pelos mosaicos de São Marcos[94].

No desejo de valorizar sua "pátria", alguns historiadores não hesitam em recorrer a verdadeiras falsificações. Bernardo De Dominici, pintor de Nápoles, aquele que Julius von Schlosser chamou de "Tartarin da literatura de arte", tendo empreendido escrever as *Vite*[95] dos artistas de sua pátria e não os encontrando em número suficiente, inventou uma porção deles que — para parafrasear seu ambicioso título — jamais deveriam ver a luz do dia!

Pouco a pouco, portanto, a Itália vai "recuperar" sua Idade Média, essa Idade Média amaldiçoada por Vasari, bem antes dos outros países da Europa, com exceção da Inglaterra. Coisa aparentemente paradoxal: o gosto neoclássico contribui para isso, opondo-se às manifestações barrocas do século anterior, e essa avaliação vai até o "grego", ou seja, o bizantino, tão invectivado pelo autor das *Vite*. Marco Lastri (1731-1811), autor de *L'Etruria pittrice* (1766), obra notável, ornada de grandes e formosas gravuras com comentários em francês e em italiano, chega a gabar os méritos de um painel bizantino usando como contraste uma obra de Pietro da Cortona ou de alguns outros modernos: acha-o mais próximo da verdade.

A maioria dos escritos teóricos e históricos do Settecento trata da escultura e da pintura. O mais notório esforço realizado para o estudo da arquitetura é o de Francesco Milizia (1725-1798), apuliano que se estabelece em Roma em 1761. Sua obra abundante se divide em duas partes: uma teórica, outra histórica. As obras teóricas[96] apareceram depois das outras e por vezes lhes revisavam os julgamentos. Milizia apresenta-se como o doutrinário intransigente de um neoclassicismo tirado de Vitrúvio; seus critérios de julgamento repousam na tríade vitruviana: *Firmitas, Utilitas, Venustas*. Seu primeiro escrito teórico, *Vite degli architetti più celebri*, foi publicado em Roma em 1768 e traduzido para o francês em 1771. Em 1781 ele o reedita sob uma forma desenvolvida: *Memorie degli architetti antichi e moderni*; essa obra compreende três partes; uma trata dos arquitetos antigos de 450 a.C. até o século IV; a segunda estuda os mestres que operaram entre o século IV e o XV; a terceira é dedicada aos arquitetos do Renascimento até a época do autor. Os juízos emitidos por Milizia nesses dois livros podem ser completados por sua descrição dos monumentos de Roma: *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano, 1787, na qual por vezes ele agrava suas propostas críticas anteriores. A passagem mais notável dessa obra é sem dúvida o elogio que ele faz da *Cloaca Maxima*, grande esgoto coletivo construído no século VI a.C. e cuja *Venustas* só pode resultar de uma síntese da *Firmitas* e da *Utilitas*!

Finalmente, em 1787, num *Dizionario delle belle arti del disegno*, concebido à maneira enciclopédica, ele resume toda a sua experiência.

No fundo, a concepção de história de Milizia não é tão diferente daquela de Vasari, já que consiste em emitir sobre o passado um juízo baseado numa estética elaborada no tempo presente. O que é novo é a análise formal precisa que ele dá das obras. Na revisão que faz das grandes celebridades da arquitetura, pode-se dizer que quase nenhuma encontra graça diante dele. Para todos os artistas estudados, esse juiz severo distinguirá a *pars costruens* e a *pars destruens*. Não ousando derrubar de seu pedestal a estátua colossal de Miguel Ângelo, ele se entrega a rodeios a seu respeito, estendendo-se mais que o necessário sobre as anedotas e os acontecimentos de sua vida, à maneira de um Vasari. Quanto a Borromini, não admira que este lhe pareça o cúmulo do mau gosto em arquitetura. Dirá ele: "Às extravagâncias e incorreções de Miguel Ângelo, das quais a arquitetura do século XVI esteve infectada em Roma, vieram acrescentar-se no século seguinte as loucuras de Borromini." E mais adiante: "Não levou ele a extravagância ao mais alto grau do delírio?" Naturalmente, idêntico juízo é emitido sobre Guarini, que aliás ele conhece apenas a partir das pranchas da *Architettura civile*[97], porque esse historiador é homem de gabinete e não parece ter sentido a necessidade de viajar para ver os monumentos, o que lhe permite traçar a biografia de Jacques-François Blondel mais como teórico, autor do *Cours d'architecture*[98], que como construtor.

Vanvitelli, a quem Milizia louva sobretudo pelo palácio de Caserte, encontra graça aos seus olhos porque observa os princípios do neoclassicismo. Seu preferido é Palladio, "o maior arquiteto desde Augusto", e a posteridade lhe ratificou o julgamento. Não que ele negligencie corrigir suas incorreções e seus defeitos, mas estes se devem, diz ele, ao fato "de que não soube ultrapassar os defeitos da Antiguidade". Mostra-se muito severo para com Maderno, que malbaratou o plano central de São Pedro sem dar a impressão de sua grandeza. "Quem entra pela primeira vez em São Pedro", diz ele, "tem a sensação de entrar numa igreja comum, pois ela parece menor do que é na realidade." Coisa curiosa, esta era também a impressão do presidente Charles de Brosses, cujas narrativas de viagem constituem um relato precioso das reações de um francês diante da arte barroca romana. Além do mais, com sua fachada, Maderno mascarou o tambor da cúpula de Miguel Ângelo.

De Filipo Juvarra sua visão é justa, quando diz que ele tenta operar uma síntese entre a cultura clássica e o gosto imaginário do barroco, o que dirá bem mais tarde o alemão Brinckmann.

Reprova também em Bernini o ter rompido a harmonia do edifício de Bramante e Miguel Ângelo com o baldaquino.

No conjunto do panorama artístico, Milizia não vê mais que dois estilos originais: o grego e o gótico. E aqui ele tem plena razão, uma vez que na civilização ocidental o estilo "moderno" só é original no

segundo grau, tomando emprestado do antigo seu vocabulário e suas concepções gerais.

Ao lado da obra crítica de Milizia, a *História da arquitetura*[99], é verdade que bem anterior, redigida por Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) faz figura de romance. A ambição do ilustre arquiteto austríaco nada mais é que reconstituir a história mundial da arquitetura desde o templo de Salomão, os monumentos do Egito, da Grécia, da Síria e de Roma, sem esquecer as obras árabes, persas, chinesas e japonesas, para terminar com suas próprias. O que ele nos propõe são reconstituições conjeturais, por vezes sem ter sequer utilizado certos levantamentos originais publicados em seu tempo, como os da *Viagem à Grécia* de Spon e Wehler (1678). Não nos admiremos, pois, se a Casa Dourada de Nero parece ter sido construída por Bernini! Essa obra em vários volumes, mais apropriada para deleitar a imaginação que para servir ao conhecimento, nem por isso deixou de ter um certo sucesso, visto que foi reeditada.

O ponto de vista de Milizia, que consistia em apreciar a arquitetura do passado em relação à estética de seu tempo, ia a contrapelo da tendência, que se manifestava na segunda parte do século XVIII, a considerar a obra de arte em si mesma e a julgá-la de acordo com a estética da época em que foi produzida.

Scipione Maffei, em *Verona illustrata*, diz textualmente a propósito de um quadro de Lorenzo Veneziano: "Essa obra, para os pintores que a examinarem com as idéias de hoje, parecerá muito fraca em seu desígnio e em sua concepção de conjunto e mal-acabada em certas partes. Mas quem a olhar com a idéia do momento em que foi produzida só achará o que admirar." Segue-se a descrição entusiasta dessa *Madona com o menino*.

Todas essas apreciações repousavam numa negação do sistema evolutivo, fundado por Vasari a partir dos conceitos de progresso e decadência, tendo cada civilização criado as formas próprias ao seu espírito, e só isso conta.

Além disso, os comentadores tirarão seus julgamentos da análise visual das obras. Ver e aprender a ver, tal é a missão que eles se propõem. Milizia não redigirá um manual com essa finalidade, *L'arte di vedere nelle Belle Arti*?

O que prima é, pois, a obra, e não o seu autor; e para o próprio Milizia, embora em sua *História dos arquitetos mais célebres* ele adote o velho método biográfico, que serve de introdução à análise de suas obras. Todos os autores que no final do século XVIII tentarão criar grandes sínteses advertirão o leitor sobre esse posicionamento. Luigi Lanzi escreve: "Não me importa estudar o homem, mas o pintor." Marco Lastri declara querer escrever "a história da pintura, e não a dos pintores", e Séroux d'Agincourt se dirá "menos preocupado com a história de cada artista que com a da arte".

No século XVIII, os *connaisseurs* já não aceitam facilmente as opiniões adquiridas, transmitidas ao longo dos séculos, e as submetem a severo julgamento crítico. O exemplo mais notável desse trabalho de erudição é o de Pierre-Jean Mariette (1694-1774). Descendente de uma família de mercadores de estampas, acabará vendendo a matriz "às colunas de Hércules" para se consagrar ao verdadeiro ofício de perito que praticará na Europa inteira, particularmente na Itália e em Viena, onde classifica as coleções do príncipe Eugênio de Sabóia, e até mesmo em Paris, onde repertoria as estampas da Biblioteca do Rei. Mariette projetara um vasto trabalho de conjunto, tomando como ponto de partida uma obra de Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1721), o *Abecedario pittorico*, cujos erros desejava corrigir. Desse trabalho restam as notas marginais do exemplar de Orlandi e um conjunto considerável de estudos e catálogos manuscritos na Biblioteca Nacional, que os adquiriu em 1827. Philippe de Chennevière e Anatole de Montaiglon publicaram sob o título de *Abecedario* seis volumes desse conjunto para a Sociedade de História da Arte Francesa em 1858, coletânea factícia e arbitrária. Recentemente (1969), a Fundação Wildenstein publicou *in extenso*, em fac-símile, tudo quanto se refere às escolas da Itália (sob a égide das Éditions des Beaux-Arts), o que no fundo era a única maneira de proceder, já que se trata de um rascunho.

Mariette, nesse trabalho, dá prova de uma informação muito extensa, de uma maneira notável de caracterizar as obras de que fala e, embora se mostre eclético, já que aprecia Rubens e Bernini, incorre por vezes em injustiças decorrentes dos princípios neoclássicos de seu tempo.

Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814) e Luigi Lanzi representam o maior esforço realizado no domínio da síntese no ocaso do século XVIII. Conquanto sua obra tenha aparecido mais tarde, d'Agincourt deve ser mencionado antes de Lanzi, porque a data de publicação decorre dos acontecimentos revolucionários e sua concepção de conjunto é mais arcaica que a de Lanzi. A "aventura" de Séroux d'Agincourt é exemplar. Pertencente a uma família de magistrados, ele se torna arrematante de impostos régios. Depois de acumular uma fortuna nessa lucrativa profissão, reúne uma coleção de obras de arte e de curiosidades, freqüenta os artistas, os enciclopedistas, os grandes aficionados, os antiquários Mariette, Caylus, e resolve dedicar-se ao estudo da arte medieval, porque dos três grandes períodos da arte — o primeiro vê a invenção da arte até sua decadência, o segundo desde sua decadência até sua renovação e o terceiro desde sua renovação até os nossos dias — o segundo é o menos conhecido. Em busca da Idade Média, Séroux d'Agincourt realiza múltiplas viagens à Inglaterra, à Flandres, à Holanda, à Alemanha e depois se dirige à Itália. Partindo de Paris no fim de 1778, em 1779 ele visita Turim, Bolonha, Mântua, Veneza, Ravena, Florença, Perúgia, Cortona, Siena, Roma, em 1780 Orvieto, em 1781 Nápoles, Salerno e o Monte Cassino. Em toda parte é recebido com solicitude pelos erudi-

tos locais. Estabelece residência em Roma e antes da Revolução Francesa seu livro está pronto; traz o título *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^ siècle*. Remete o manuscrito a Paris, mas então explode a Revolução, que interrompe a impressão de sua obra. Esta só será publicada entre 1811 e 1820; o autor faleceu nesse meio tempo [100].

Em seu *Discurso preliminar*, Séroux d'Agincourt declara que "a fonte de tantas conjeturas, idéias arriscadas e erros que se encontram nas obras dos eruditos, dos antiquários e de tantos outros que se permitiram tratar das artes desde os seus princípios advém do fato de terem escrito e discorrido sem ter sob os olhos os monumentos [...]". "Chegou a hora de mudar essa marcha", diz ele. "Em vez de procurar contestar a época de uma produção de arte pela erudição que lhe explica o tema, será necessário, ao contrário, explicar-lhe o tema pelo estilo dos monumentos e segundo os princípios da arte, para só depois chamar em apoio desse método, tirado da essência da coisa, a erudição dos fatos, das circunstâncias e das línguas." Esses escrúpulos explicam as viagens de Séroux d'Agincourt, a quem não se pode censurar, como o faz Giovanni Previtali, o ter tido correspondentes em toda a Itália, que lhe enviavam desenhos e estampas. Vasari não raro contentava-se com relatórios escritos.

Formado na escola de Caylus e Mariette, Séroux d'Agincourt, embora tenha sido um grande admirador de Winckelmann, não terá esse gênio da síntese que fora o apanágio do sábio alemão. Mas é o primeiro a conceber uma verdadeira enciclopédia dos períodos artísticos que durante muito tempo foram considerados como simples preparação para a "perfeição" aferente ou antes reencontrada no século XVI. Além disso, a novidade de sua obra é a de ter provido uma larga ilustração gravada. Isso lhe assegurará uma grande difusão que imporá seus julgamentos até um período avançado do século XIX. Em toda a Europa artistas trabalharam para ele, inclusive Canova e Desprez (este último lhe deve sua carreira, já que foi d'Agincourt quem o apresentou ao rei da Suécia), enviando-lhe seus desenhos. Os desenhos originais atualmente conservados na Biblioteca do Vaticano são muito preciosos em nossos dias para o estudo de monumentos destruídos ou que sofreram transformações radicais em conseqüência de restaurações.

Quando empreendeu sua *Storia pittorica dell'Italia*, o padre jesuíta originário de Marcas, Luigi Lanzi (1732-1810), se propôs, como ele mesmo disse, realizar no domínio daquela que desde Vasari era considerada como a mais nobre das artes o que outro padre jesuíta, diretor da Biblioteca d'Este, Girolamo Tiraboschi (1731-1794), fizera para a literatura italiana [101]: uma vasta síntese dessa extraordinária exuberância criadora que a pintura conheceu a partir do século XIV e que nesse país de cidades-Estados e principados sempre fora estudada fragmentariamente e segundo métodos que, mais ou menos indiretos, constituíam antes narrativas biográficas que uma história da arte propriamente dita. Se

não tivesse se afastado tanto do espírito teórico, poderíamos dizer que o padre Lanzi foi o Winckelmann da pintura italiana. A princípio nada o preparava para escrever esta que é considerada hoje, com razão, uma das obras-primas da língua italiana no domínio da história da arte. Lanzi foi inicialmente um estudioso da Antiguidade, em especial um etruscólogo, e continuou a sê-lo até o fim da vida, pois que, apesar dos anos de pesquisas de sua *Storia pittorica dell'Italia*, até a morte não cessou de dissertar sobre literatura, arqueologia e poesia antiga. Era também um sacerdote piedoso, e não um desses padres céticos do tempo do Iluminismo: testemunhos disso são seus numerosos escritos de devoção; sua primeira obra (1762) não tinha sido *Il trasporto dell'Arca*, uma ação em música para a Assunção da Virgem?

Por muito tempo ele se manteve afastado das agitações que acompanharam a supressão da Companhia de Jesus na Toscana e, de volta ao estado de simples padre, conseguiu preservar sua tranqüilidade, desfrutando particularmente da atmosfera em que trabalhava na Venécia. Portanto, se sua fé o afasta dos filósofos do Iluminismo, pode-se dizer que ele não está desprovido de algumas qualidades dos enciclopedistas, como a aptidão para considerar uma questão de maneira clara e objetiva e a elegância do estilo.

A lista que de suas obras publica seu último comentador, Martino Capucci, na versão eruditamente comentada que este nos ofereceu da *Storia*, e que bem se pode chamar de definitiva (1974), é impressionante, e essa massa de trabalhos nos assombra quando se sabe que ele tinha uma saúde precária.

Foi de certa forma uma decisão administrativa que fez de Lanzi o grande historiador da pintura italiana. Conservador do Museu dos Ofícios de Florença, recebeu ele de seu diretor, Giuseppe Pelli Bencivenni, a ordem de organizar a galeria e redigiu uma descrição dela que apareceu pela primeira vez em 1782, num jornal de Pisa, o *Giornale de' letterati* [102], antes de ser reeditada logo depois em tiragem à parte sob o nome de *Reale Galleria di Firenze acresciutta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*.

Não será esta a última vez na história ou na história da arte que um funcionário se revelará mais apto que um livre pesquisador para realizar uma obra sabiamente ordenada, pois a ação do funcionário acarreta um certo espírito de disciplina e o senso da coordenação da documentação. Ademais, sua formação de arqueólogo devia ser-lhe particularmente oportuna para a nova orientação que ele queria dar à história da pintura, que até ali se caracterizara pela deriva da biografia mais ou menos romanceada. O hábito de trabalhar sobre objetos anônimos devia tê-lo acostumado a olhar as obras por elas mesmas, e não como testemunhos de uma vida humana, como se fizera até então. Sabia ele, portanto, ver e distinguir o que, numa pintura como num vaso antigo ou num bronze etrusco, constituía a sua "morfologia". Hostil às arengas

biográficas, quase chega à invectiva: "Quão pouco se preocupam em saber os pintores o que encontram escrito tão verbosamente em Vasari, Pascoli, Baldinucci", diz ele em seu prefácio, "seus gracejos, seus amores, suas extravagâncias e seus negócios privados. Quem se torna mais sábio ao informar-se dos ciúmes dos artistas, das rixas dos romanos ou das vociferações dos bolonheses?"

Principiou pelo que estava realmente na origem, Florença e Siena, e o que daí decorre, Roma, e acrescentou a escola napolitana, a fim de se conformar, diz ele, à divisão em Itália inferior e Itália superior que Plínio havia estabelecido. Esse volume apareceu em 1792. Em seguida, depois de longas investigações *in loco*, acrescentou as escolas da Itália superior, ou seja, as de Ferrara, Veneza, Gênova, Mântua, Módena, Parma, Cremona, Milão, Bolonha, o Piemonte e seus arredores. A edição completa, em dois volumes, foi publicada por Bassano (1796); a seguir Lanzi trabalhou para aumentar sua documentação com vistas a uma terceira edição (1809), que viu publicada pouco antes de morrer. O resultado definitivo exigiu, pois, vinte anos de trabalho.

O objetivo que Lanzi se propõe é definir os estilos e as maneiras inerentes aos artistas, às épocas e às escolas. Vê no artista o verdadeiro criador dos estilos, independente do ambiente e da situação política. Faz remontar cada escola aos mais antigos pintores conhecidos e concorre para a reabilitação dos primitivos. Divide uma escola em vários períodos, às vezes até cinco, e conserva a idéia tradicional dessa evolução cíclica que suscita progresso e depois declínio. Esforça-se por manter a imparcialidade do historiador sem levar demasiado em conta seus gostos pessoais, que o inclinam para o neoclassicismo reinante. No entanto, não rejeita certos preconceitos quando faz questão de separar os pintores de história dos "artistas que praticam a pintura inferior, como os retratistas, os paisagistas, os pintores de animais, de flores, de frutas, de marinhas, de perspectiva ou de bambochatas". Justifica-se, porém, por não operar uma seleção e por admitir também os medíocres porque, graças a sua relação com os grandes, eles fazem parte de verdadeiras famílias pictóricas.

Lanzi se conserva à distância das teorias e, como verdadeiro pesquisador, sua análise permanece pragmática, consistindo, como acontece na história moderna, em estabelecer e depois em confrontar as duas séries baseadas uma nas obras, outra nos documentos, trabalho tanto mais admirável quando se sabe que abrange três mil pintores. Lanzi não hesita em incorporar às escolas, no interior das quais eles trabalharam por um tempo mais ou menos longo, os estrangeiros que viveram na Itália, como Poussin, Claude Lorrain, Valentin, Honthorst. Seu objetivo era fornecer um instrumento de trabalho tanto aos especialistas como aos profissionais e também aos estudantes. Insiste na necessidade de distinguir entre as cópias e os originais, sempre confessando as dificuldades dos prognósticos.

Voltados para uma análise das formas, seus juízos são muito mais justos que os de seus predecessores. Assim, ele se dá conta de que o renascimento das artes segundo o espírito antigo não deve ser atribuído a Cimabue, mas a um escultor, Nicola Pisano, que soube imitar as numerosas obras antigas ainda conservadas na Itália e revelou-se o primeiro a restaurar os corpos em sua verdade morfológica. Não negligenciou a influência da escultura sobre Giotto. Sentiu a revolução que Giorgione trouxe a Veneza, à qual, após os rigores ainda bizantinos de Bellini, ele deu a liberdade de pintar. Muitos juízos de Lanzi foram retomados mais tarde, como o da influência de Leonardo da Vinci sobre Giorgione.

Sem naturalmente compará-la aos trabalhos dos grandes eruditos, direi algumas palavras sobre uma síntese de história da arte que, pelo que sei, nunca foi assinalada e que, embora datada de 1810, foi escrita por um homem que por sua mentalidade ainda pertence ao século XVIII. Alexandre Lenoir (1762-1839), quando se instalou nas salas do Museu dos Monumentos Franceses no antigo convento dos Grandes Agostinhos com as estátuas e os fragmentos arquitetônicos arrancados às igrejas de Paris e à abacial de Saint-Denis, respondeu a um programa que consistia em fazer uma demonstração dos grandes períodos da história da França pelos monumentos. No copioso catálogo desse museu impresso em 1810, incluiu ele uma *Histoire des arts en France* que compreende nada menos que cento e cinqüenta e sete páginas *in-quarto* em corpo pequeno. É um fato novo essa introdução geral concebida por um visitante de museu. Segue-se uma *Description du musée* (cujo catálogo propriamente dito foi dado antes) que explica em detalhe os monumentos, retomando muitos aspectos expostos na introdução. Esta, bastante confusa, pois o autor volta várias vezes às mesmas idéias, é uma exposição de conjunto das artes na França desde Clóvis até Luís XV. A idéia de Lenoir é que a prosperidade das artes depende da situação política. Várias vezes, como um *leitmotiv*, ele retorna à afirmação de que a arquitetura gótica, que deveria ser chamada "sarracena", foi trazida por artistas franceses que participaram das Cruzadas (cita Montreau [*sic*]) e que imitaram as mesquitas árabes. Dizem que Napoleão, ao visitar o museu e entrando na sala do século XIII, teria exclamado: "Ah! estou na Síria!" Ele retomou essa tese das origens árabes do gótico na *Gazette nationale*.

Os desenvolvimentos sobre a pintura compreendem, à maneira das conferências da antiga Academia Real de Pintura e Escultura, longas descrições dos quadros célebres (situados em lugares outros que no museu), como o *Juízo Final* de Jean Cousin e o *Moisés salvo das águas* de Poussin. A idéia de Lenoir é que o bom gosto nas artes começou na França durante o Renascimento, com a influência italiana; não tem nenhuma estima pelos primitivos, que não oferecem "mais que uma imitação da natureza tal como se poderia vê-la, com seus defeitos".

As quinze páginas sobre a história e a técnica do vitral e as quarenta e sete páginas sobre a história do vestuário são provavelmente os primeiros estudos feitos até então sobre o assunto.

A Espanha, com um pouco de atraso, também se dedica à historiografia. No século XVII, Vincenzo Carducho, no último de seus *Diálogos da pintura* [103], levanta um quadro de conjunto da arte de seu tempo. No século XVIII a obra de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museu pitoresco* [104], lhe dá seqüência. Informações precisas sobre a Espanha antes dos transtornos trazidos por Napoleão podem ser encontradas na *Viagem à Espanha* [105] de A. Ponz, que descreve os monumentos romanos, entusiasma-se pelo Renascimento e proscreve o barroco. J. A. Céan Bermúdez não deu seqüência ao seu projeto de uma *História da arte da pintura*, mas publica em 1800 o sexto volume do *Dicionário histórico dos mais ilustres professores das Belas-Artes na Espanha* [106].

10

A REVIRAVOLTA DA ARQUEOLOGIA

A passagem da posição meramente histórica, que é ainda a de Montfaucon, para a atitude do historiador de arte realiza-se na segunda metade do século XVIII por dois homens, um francês e um alemão, o conde de Caylus e Winckelmann. O segundo, que era um teórico e um esteta, foi celebrado como o responsável pela reviravolta definitiva da história da arte por aqueles dentre os modernos que se preocuparam pela historiografia, isto é, pelos alemães. O primeiro, mais empírico e mais arqueólogo que o historiador de arte, não teve a fama do segundo, mas, num certo sentido, foi mais "moderno" que ele. Os dois homens, aliás, não praticavam a concorrência com cortesia. Winckelmann desprezava o pragmatismo de Caylus, que por sua vez não apreciava no sábio alemão o doutrinário. Tudo, aliás, separava o nobre francês do filho do sapateiro alemão, o *globe-trotter* do sábio confinado na Itália e na Alemanha, o aristocrata cético do pedante professor que foi sem dúvida o primeiro *Herr Doktor*, tipo de homem que mais tarde prosperou na história da arte. Foram diferentes até na maneira de considerar o amor. Um, como todos os epicuristas de seu século, amou as mulheres, o outro amou os homens.

Ambos, porém, são exemplares das duas atitudes que separarão as escolas alemã e francesa da história da arte, tendendo a primeira para a teoria, e a outra, desconfiada do dogmatismo, achando mais prudente um certo pragmatismo.

O modelo do século XVII foi o "homem de bem". Não se pode dizer que o do século XVIII tenha sido o "filósofo", pois todo mundo podia ser um homem de bem, bastava destacar-se em seu estado, enquanto nem todos podiam ser filósofos, apesar do caráter pouco metafísico da "filosofia" que se praticava, pelo menos na França, por essa época. No entanto, os filósofos fizeram muito barulho porque escreveram, mas, no fundo, salvo quando se tornou moda no fim do século, a filosofia não estava muito difundida. O verdadeiro modelo do homem do século XVIII foi o epicurista, no sentido derivado da palavra que não tem muita coisa a ver com a filosofia praticada por Epicuro, isto é, o homem que goza todos os prazeres da vida, tanto intelectuais como sensuais. O conde de Caylus foi o tipo consumado do epicurista.

Anne-Claude-Philippe de Tubières, de Grimoald de Pestel, de Levi, conde de Caylus, marquês de Esternay, barão de Brancas, conselheiro de honra do Parlamento de Toulouse, pertencia à nobreza de espada da Gasconha. Como era de seu dever de privilegiado da segunda ordem, que só pagava o imposto do sangue, começou ele por servir ao rei. Nascido em Paris a 31 de outubro de 1692, aos dezessete anos engajou-se nos mosqueteiros. Dois anos depois, vamos encontrá-lo em campanha, comandando um regimento de dragões na Catalunha. Em 1713, toma parte no sítio de Friburgo.

A paz de Rastadt (1714) o restitui à vida civil. Como já não existe guerra em perspectiva, não há razão para que ele permaneça no Exército. O conde de Caylu. tem vinte e dois anos. Importa-lhe agora tornar-se um homem culto. Como para todos os "filhos de família" de seu tempo, só a viagem à Itália pode fazer desse rapaz um espírito distinto. Ele se dirige, pois, à Itália e ali descobre sua vocação de arqueólogo. Regressa depois a Paris, onde não permanece por muito tempo. Torna a partir para uma viagem de estudos; desta vez, porém, vai muito mais longe. Em 1716, acompanha o marquês de Bonnac, embaixador da França junto à Sublime Porta. Reside em Constantinopla durante algum tempo e depois empreende uma expedição à Ásia Menor, onde visita Éfeso; frustrando as empresas do bandido Caracayali, descobre Cólofon. Em seguida passa uma temporada em Adrianópolis, onde é recebido por Mustafá II. De volta a Paris em 1717, dirige-se então à Inglaterra. Realizada essa viagem, ele percebe que deve completar sua educação praticando as artes; aprende portanto a pintura, a escultura, a música e a gravura. Em Paris, fundara uma espécie de "clube", o "Jantar da Ponta do Banco", onde se encontrava com Piron, Marivaux, Voisenon, Maurepas, Crébillon o Jovem, Voltaire, Duclos, Diderot, D'Alembert, Grimm e Saint-Lambert. Como todos os verdadeiros aristocratas, era afável com as pessoas do povo (foi a burguesia quem criou as distâncias, ao substituir as "classes" aos "estados") e não desdenhava gracejar com seu cocheiro. Fora de suas publicações arqueológicas, ele escrevia. Não teria sido um homem de seu tempo se não houvesse produzido alguns escritos eróticos. Vamos encontrá-los nas *Oeuvres badines* (doze volumes), coletânea que só surgiu bem depois de sua morte, em 1787.

Sua contribuição para a arqueologia consiste nos sete volumes *in-quarto* do *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, que aparecem, com numerosas pranchas, de 1757 a 1767. Ainda se trata, portanto, de uma "coletânea" à maneira antiga, e não de uma obra teórica ou histórica, mas seu espírito é totalmente novo.

O conde de Caylus vivia no meio de um bricabraque de antiguidades de todas as naturezas, que iam da estátua e do baixo-relevo ao caco ou fragmento de mármore. Possuía agenciadores que lhe enviavam peças da Itália — o padre Paciaudi, Zanetti em Veneza, Alfani em Nápoles.

Quando já não sabia onde pôr os objetos, para dar lugar aos recém-chegados, remetia as melhores peças de sua coleção ao gabinete das medalhas do Rei ou ao gabinete das curiosidades do convento dos Genovevinos de Paris.

O que lhe interessava era o contato direto com o objeto manipulável: "Suplico-lhe sempre que não se esqueça", escrevia ele ao padre testino Paciaudi em 1758, "de que não estou montando um gabinete e de que, não sendo a vaidade o meu objeto, não me preocupo absolutamente com fragmentos aparatosos, mas os cacos de ágata, de pedra, de bronze, de terra, de vidro, que podem servir de um modo ou de outro para reencontrar um uso ou a passagem de um autor, são o objeto dos meus desejos."

Esses "cacos" lhe serviam para análises físicas ou químicas que ele solicitava a cientistas — Majault, o naturalista Jussieu, o químico Rouelle — ou que ele próprio manipulava. Sucedeu que esses exames o levaram a distinguir, nos objetos que lhe mandavam, várias fraudes, pois estas se multiplicavam para atender a uma demanda que se intensificava numa época em que tanta gente na Europa procurava as antiqualhas. Isto não o decepcionava — divertia-o. "Vou assinalando as trapaças", escreve ele um dia ao padre Paciaudi, "o que não é nada mau."

Tais precauções não o impediram de enganar-se algumas vezes. Winckelmann teve a felicidade de aludir a isso em carta ao conde de Bruhl. Mas será que Winckelmann podia gabar-se de nunca ter-se equivocado, ele que se deixou levar pela falsificação que Rafael Mengs fizera por simples troça e também pelas de Giovanni Battista Casanova?

O conde de Caylus teve, pois, a iniciativa de colocar o laboratório a serviço do exame de um objeto. Pena que tenham sido necessários mais de dois séculos para que a orientação proposta por esse precursor fosse retomada, porquanto o exame científico nos últimos trinta anos permitiu à arqueologia dar um verdadeiro salto.

Comparando Caylus a Montfaucon, A. Laming-Emperaire [107] mostrou muito bem como o conde pôde dar o passo que separa a história da arqueologia. "Os 'monumentos' que ele reproduz", diz ele, "só interessam a Montfaucon em relação à literatura antiga, à qual podem referir-se e, quando faltam suas referências, notadamente em se tratando de objetos posteriores à Antiguidade, são para ele testemunhos da vida dos homens que os produziram."

O que Caylus procura nas antiguidades são testemunhos muito mais diretos. Eis o que ele diz na advertência ao tomo I de seu *Recueil d'antiquités*: "Os monumens antigos são apropriados para ampliar os conhecimentos; eles explicam os usos singulares, esclarecem os fatos obscuros ou mal detalhados nos Autores, colocam os progressos das Artes sob nossos olhos e servem de modelos para aqueles que os cultivam. Mas é necessário convir que os Antiquários quase nunca os consideraram sob este último ponto de vista; não os encararam senão como o suple-

mento e as provas da história, como textos isolados suscetíveis de mais longos comentários. [...] Não que eu não respeite as vigílias que os Antiquários dedicam à tarefa de conciliar os monumens com a história; gostaria apenas que essa conciliação se fizesse sem prevenção da parte deles e sem violentar o Autor a quem interpretam; gostaria que se buscasse menos deslumbrar que instruir e que se juntasse mais amiúde aos testemunhos dos Antigos a via da comparação, que é para o Antiquário o que as observações e as experiências são para o Físico."

Portanto, o que deve primar é o objeto, e a análise deste há de levar à percepção da arte que ele exprime: "Quando comecei a fazer gravar esta série", escreve ele, sempre no mesmo prefácio, "tive em vista, a princípio, o homem de letras que não procura nos monumens senão as relações que eles têm com os Antigos. Compreendi essas relações quando elas se apresentaram naturalmente e me pareceram claras e sensíveis; mas, não sendo bastante erudito nem bastante paciente para empregar esse método, preferi outro, que talvez interesse aos que amam as Artes: trata-se de estudar fielmente o espírito e a mão do Artista, penetrar-se de suas intenções, segui-lo na execução — numa palavra, olhar esses monumens como a prova e a expressão do gosto que reinava num século e num país [...]. Os monumens apresentados sob esse ponto de vista se distribuem por si mesmos em algumas classes gerais relativas aos países que os produziram; e, em cada classe, eles se classificam num grau relativo ao tempo que os viu nascer. Essa marcha desenvolve uma porção interessante do espírito humano, quero dizer, a história das artes."

"A história das artes", eis o que se torna claro. A história das artes, e não mais a dos artistas. E, ao mesmo tempo, Caylus concebe, sem designá-lo expressamente, as noções relativas dos estilos, ligados ao tempo e ao lugar.

Era necessária a arqueologia para tirar de seu monótono ritornelo as biografias repetidas sem verdadeiro controle da autenticidade dos fatos citados.

A arqueologia, tal como a concebia Caylus, examinando apenas objetos anônimos, obrigava a mente a tirar deduções novas da visão do objeto. Caylus dá, pois, um passo considerável para a história da arte, mostra-se inclusive mais avançado que seu concorrente Winckelmann; faltou-lhe, porém, o amor da glória, pois dessas mil e uma observações acumuladas, por mais apegado que estivesse à humilde verdade de seus "cacos", não teve ele a audácia de tentar uma visão de conjunto. Sem contar a influência que teve sobre a arte contemporânea, o gênio de Winckelmann, partindo de dados falsos, impeliu-o a conceber uma síntese ousada que nos leva a ligar seu nome a um momento capital das grandes correntes de idéias que pouco a pouco criaram a história da arte.

Foi a 9 de dezembro de 1711 que nasceu Johann Joachim Winckelmann em Stendal, cidadezinha prussiana cujo nome Beyle, o autor de *La Chartreuse de Parme*, iria adotar para conduzi-lo à glória literária.

Essa vida, que devia terminar como um mau romance, começa muito humildemente. Johann era filho de um modesto sapateiro. Apesar disso, pôde empreender estudos altamente laboriosos. Hesitando um pouco acerca da orientação de sua vida, começa cursando dois anos de teologia na Universidade de Halle (1738-1740), que ele abandona para tentar a medicina e matemática na Universidade de Iena (1741-1742). Talvez seja um acaso o que vai determinar o seu destino. Tendo ficado cego, o pastor da Igreja luterana de Halle pediu-lhe que se tornasse seu leitor. Desse modo ele pôde entrar em contato com a literatura latina e grega. Não obstante, Winckelmann continua a marcar passo. Aos trinta e um anos (1743), vamos encontrá-lo ocupando ainda o humilde emprego de assistente do reitor da escola da aldeia de Seehausen, no distrito de Altmark. Esse letrado que viria a ser o grande Winckelmann ensina as crianças a ler e escrever. Desfruta seus lazeres lendo Sófocles, Aristófanes, Homero, Platão e particularmente Heródoto e Xenofonte, que o fascinam.

Somente em 1748, portanto na idade de trinta e sete anos, é que ele encontra enfim o bom caminho, quando é chamado a Nothnitz para ocupar o cargo de bibliotecário junto ao conde Heinrich von Bünau, grande conhecedor da história da Alemanha e do Sacro Império. Depois de ter navegado um pouco à deriva, seu barco chega a bom porto; Nothnitz reside perto de Dresden. O núncio do papa junto ao Eleitor de Saxe, o cardeal Passionei, se interessará por Winckelmann e lhe oferecerá um emprego de bibliotecário (1754). Graças ao mecenato dos dois Augusto de Saxe, que foram reis da Polônia, desde o princípio do século a capital de Saxe não parava de se enriquecer de obras de arte. Nesses gabinetes, nessas galerias, Winckelmann, que tem por guia Adam Friedrich Oeser (1717-1799), o pintor que formará também o gosto do jovem Goethe, descobre as obras-primas da Antiguidade e do Renascimento. A *Madona Sistina* de Rafael, comprada em 1753 por um preço elevado ao convento de São Sisto de Parma, cativa-o. Porém o que lhe vai determinar a vocação é o *antiquarium* do Eleitor, onde luzem notadamente as estátuas de Agripina e três vestais, provenientes de Herculano, de que ele falará em sua primeira obra. Tinham sido encontradas nas escavações do solo da cidade de Portici, no sítio de Herculano, pelo príncipe d'Elbeuf, que as levara a Viena para o príncipe Eugênio. Das coleções deste elas passaram às do Eleitor de Saxe. Em 1752, Winckelmann também tinha ido visitar o gabinete de antiguidades de Potsdam.

Finalmente, a Fortuna vai sorrir para esse tenaz candidato à glória, cujo ponto de partida tinha sido na vida bem incerto. Em 1755 ele publica suas *Reflexões sobre a imitação dos artistas gregos na pintura e na escultura* [108], que logo foram traduzidas para o francês e o inglês. Num momento em que o gosto, cansado do rococó, sob o império da razão se orientava para o neoclassicismo, esse livro respondia de tal modo a uma expectativa que logo assegurou ao seu autor a notoriedade européia.

Tendo-se decidido a ir para a Itália, Winckelmann, para ser melhor acolhido, sem dúvida sob a instigação de Mgr Archinto, abjura a fé luterana e se converte ao catolicismo. Com efeito, ele acompanha como bibliotecário Mrg Archinto, que regressa a Roma. Ali chegam em novembro de 1755. A morte do prelado poderia ser um revés para seu bibliotecário, mas este não demora a encontrar outro protetor, muito mais importante, na corte pontifical. O barão Philipp von Stosch, conhecido por sua bela coleção de gemas, recomenda-o ao cardeal Albani, sobrinho de Clemente VI, que o nomeia seu bibliotecário e ao mesmo tempo conservador das coleções de antiguidades por ele acumuladas em sua suntuosa *villa* de Roma, construída em 1746 por Carlo Marchioni. Winckelmann contribuirá para o ornamento dessa *villa*. É por indicação sua e para justificar suas teorias sobre a alegoria que seu amigo Anton Rafael Mengs (1728-1779) vai pintar no teto do grande salão o *Parnaso*.

Esse personagem merece que nos detenhamos sobre ele um instante, já que foi um grande amigo de Winckelmann e ele próprio escrevia tratados teóricos. Nascera em 1728 em Aussig, na Boêmia; seu pai era miniaturista na corte de Dresden e deu-lhe uma educação muito severa. Em 1748 fez uma viagem à Itália com o pai e duas de suas irmãs. Lá, apaixonou-se por uma camponesa, a quem fazia posar para uma Sagrada Família, Margarita Guazzi, a ponto de repudiar o protestantismo para desposá-la; com ela teve vinte filhos, dos quais apenas sete sobreviveram. Em 1761 dirigiu-se a Madri, onde foi durante oito anos pintor da corte de Carlos II; retornou à Itália em 1769 e, encarregado de encomendas, trabalhou em Florença e em Roma. Sua composição do *Parnaso*, agrupando Apolo, Mnemósines e as nove musas, representa uma verdadeira revolução na arte da pintura de teto na Itália, porquanto seu autor renuncia aos efeitos de perspectiva e escorço que o padre Pozzo pusera na moda, para assentar sobre o plano horizontal do teto uma espécie de baixo-relevo pintado, como fizera em 1614 Guido Reni para a *Aurora* do cassino Rospigliosi.

As idéias expressas nos escritos de Winckelmann devem ter sido objeto de freqüentes discussões com seu amigo Anton Rafael Mengs. Este escreve vários ensaios, entre os quais as *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, que foram publicadas em alemão em 1762 e em italiano somente em 1780. Essa dissertação estética é importante porque trata do "gosto", termo que nessa época, tanto na França como na Itália e na Inglaterra, tende a substituir "estilo", como "estilo", no século anterior, substituíra "maneira". O raciocínio platônico é retomado de Bellori: atributo de Deus, a beleza não pode ser atingida. A perfeição da própria arte grega é, pois, apenas relativa. O artista, em presença da natureza que não lhe fornece senão a sombra da perfeição, deve escolher o que é "do melhor gosto". Charles Alphonse du Fresnoy já afirmara em 1641 que o gênio era a aptidão para reconhecer e escolher o melhor em todas as coisas. Mengs define, pois, as categorias do gosto:

bom, grande, medíocre, ordinário, deleitável, expressivo, harmonioso, natural, que ele aplica a esse ou àquele dos grandes mestres do passado.

A grande amizade que dedicava a Winckelmann não o impediu de fazer-lhe uma brincadeira de mau gosto. Executou a fresco um *Júpiter abraçando Ganimedes* imitando o estilo e a técnica antigos de maneira tão perfeita que Winckelmann taxou-o de antigo e o louvou como uma obra-prima num ensaio sobre a história do desenho na Antiguidade, onde o reproduziu em gravura. Em seu leito de morte (1779), Mengs confessou ter sido o seu autor. Em 1786, Goethe, ao vê-lo, não podia acreditar que não fosse original. A pintura foi reencontrada em nossos dias nas reservas da galeria Corsini, e não compreendemos o entusiasmo nem de Goethe nem de Winckelmann; o falso aparece de maneira gritante e a pintura é muito medíocre. Wilckelmann, aliás, tomou por antigos dois pastiches do falsário Giovanni Battista Casanova [109]. Não são os teóricos nem os escritores (nem os artistas) que têm o melhor diagnóstico, mas sim esses personagens indefiníveis que são os "conhecedores", os que têm "olho", como dizemos hoje.

Por que Rafael Mengs agiu assim em relação a seu amigo? A escolha de *Ganimedes* parece ser uma alusão aos costumes homossexuais de Winckelmann. Sem dúvida, Mengs quis provar a si mesmo que era capaz de igualar o antigo a ponto de o maior arqueólogo de seu tempo poder enganar-se a respeito.

No jardim de sua *villa*, o cardeal Albani, a conselho de Winckelmann, fez construir três templos — um deles em forma de ruína —, reconstituídos com elementos antigos. É nesse santuário que ainda hoje, em torno de uma estela que lhe celebra a memória, os raros visitantes admitidos para ver a *villa* Torlonia podem prestar um culto ao grande sábio, se forem *aficionados*.

Eis Winckelmann bem instalado, habitando na *villa* e completando seu conhecimento do mundo antigo. Empreende na região de Nápoles, em Pesto e Herculano, diversas viagens em 1758, 1762, 1764 e 1767. Obtém com muita dificuldade a autorização para visitar as escavações de Herculano, mas sem tomar notas nem executar croquis; dará, aliás, seu apoio à campanha de protestos suscitada pelo pouco cuidado com o qual se faziam as escavações e se tratavam as obras que iam sendo reveladas.

Escreveu vários ensaios sobre suas obras-primas preferidas, o torso do Belvedere, o Apolo do Belvedere, sobre as escavações de Herculano, sobre a graça, sobre a alegoria, sobre a arquitetura dos Antigos. Mas era apenas escritor de arte; entrementes, a pedido do sobrinho do barão de Stosch, fizera o catálogo minucioso da famosa coleção de gemas reunidas por este último, com vistas à sua venda. Essa destinação explica por que tal catálogo apareceu em primeira edição em francês, então a língua internacional da Europa, sob o título *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch* (Florença, 1760). No mesmo espírito

de erudição arqueológica, Winckelmann, como teria feito o conde de Caylus, publicou, dessa vez em italiano, dois volumes de "monumens" intitulados *Monumenti antichi inediti* (1767). Foi sua última obra e a única ilustrada (Roma, 1767).

A obra que abriu para Winckelmann as portas da glória foi sua *História das artes na Antiguidade*, publicada em 1764 [110].

Não é o primeiro livro que traz a locução "história da arte" em sua página de título, como se afirmou, porque um século antes Pierre Monier escrevera uma *Histoire des arts* (1698) que foi a primeira tentativa de uma história artística universal.

Winckelmann ocupava havia um ano o importante cargo de prefeito das antiguidades do Vaticano, o que lhe valia o comando das escavações e as permissões de envio das obras de arte para fora do território pontifical. Foi nessa qualidade que ele entrou em contato com Frederico, o Grande. Este lhe ofereceu o posto de bibliotecário e conservador de seu gabinete de medalhas e antiguidades, mas o sábio, que fazia questão de ficar em Roma, recusou. Essa decisão lhe foi facilitada, sem dúvida, por um aumento dos vencimentos que lhe oferecia a cúria.

Em abril de 1768, Winckelmann empreende uma viagem à Alemanha que o leva até Berlim. Acompanha-o Bartolomeo Cavaceppi (1716-1791), escultor e restaurador de quadros. No curso dessa viagem, tenta reunir fundos para efetuar escavações em Olímpia. Em Augsburgo, no caminho de volta, separa-se de Cavaceppi, passa por Viena, onde é recebido em audiência por Maria Teresa. Na etapa de Trieste, onde chega a 1º de junho, sua carreira vai terminar de forma trágica. Enquanto aguardava o barco que devia conduzi-lo a Veneza, Winckelmann desceu num albergue na Petersplatz. Conhece ali um jovem italiano, o ex-condenado Arcangeli. A 8 de junho Arcangeli entra no quarto do sábio, que trabalha numa nova edição de sua *História da arte na Antiguidade*, pede-lhe para ver as medalhas de ouro dadas por Maria Teresa, de que Winckelmann lhe falara. Enquanto este as procura, Arcangeli passa-lhe de repente um nó corrediço em torno do pescoço e puxa. O sábio consegue levantar-se da cadeira, mas infelizmente cai no chão e o assassino o ataca a faca. Enquanto este foge, o hoteleiro Harthaber, ouvindo um barulho de queda, precipita-se e vê o sábio, estendido com a corda no pescoço, perdendo sangue por cinco ferimentos. Corre a chamar um médico, que nada pode fazer. Winckelmann viveu ainda quatro horas e teve tempo de ditar um testamento, que não teve forças para assinar.

Por que, afinal, Winckelmann mantinha relações com esse jovem delinqüente? Teria obedecido a um impulso de homossexualidade? A prática do amor grego terá valido ao fervoroso estudioso da Grécia o não pisar jamais em seu solo?

É na clareza e na lógica dos discursos, em seu gênio da síntese que sabe cristalizar as idéias, e também em seu entusiasmo — não

raro ingênuo, mas que ainda hoje conquista o leitor — que se deve procurar, mais que em suas idéias, a originalidade de Winckelmann.

Certo, não se pode ver uma idéia original na declaração de que, para operar a melhor seleção na natureza, a fim de atingir a beleza ideal, única finalidade da arte, não havia outra coisa a fazer senão imitar os antigos, mormente em sua ciência do corpo humano, onde se inscreve a harmonia das proporções. Quando o sábio alemão escrevia suas *Reflexões*, fazia dois séculos que se praticava essa disciplina, mas ela estava um pouco relaxada por causa do barroco e do rococó; era bom recolocar os artistas no bom caminho.

O que é mais pessoal em Winckelmann é sua convicção de que a perfeição foi alcançada pelos gregos, enquanto Vasari e seus êmulos consideraram que esse privilégio coubera a Roma. Mas o grego estava na atmosfera da época. Segundo Allan Ramsay (*Dialogue of the Taste*) e J. D. Leroy (*Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758), os etruscos tinham assimilado os elementos da arte grega degradando-a, e assim transmitiram, mais ou menos adulterada, a grecidade à arte romana que, em particular na arquitetura, marcava o declínio da simplicidade do caráter funcional e da nobreza da arte grega. No próprio ano da publicação das *Reflexões*, o padre Laugier, em seu *Essai sur l'architecture*, afirmava o primado da arte grega. Bem antes (1725), o napolitano Giambattista Vico, a quem Winckelmann admirava e que foi para a história o que este foi para a história da arte, em *La scienza nuova* escrevera: "A Grécia, que foi a nação dos filósofos, resplandeceu com todas as belas-artes que nunca, até então, o gênero humano havia engendrado."

A propósito desse tema houve, no século XVIII, muita discussão. O grande gravador Piranese, que era também um *connaisseur*, em suas *Parere sul'Architettura*, escritas sob a forma de diálogos, defendia a idéia da originalidade dos etruscos e via o apogeu da arte antiga em Roma, e não em Atenas (*Le antichità romane*, 1756; *Della magnificenza ed architettura dei romani*, 1761). Essa afirmação foi objeto de uma polêmica com o *connaisseur* francês Pierre Jean Mariette, que replicou a Piranese numa carta endereçada à *Gazette Littéraire de l'Europe* que esta publicou em 1764. Contestava a importância atribuída pelo célebre gravador aos etruscos, que não passavam de imitadores dos gregos, cuja arte tinha sido superior à dos romanos. No ano seguinte, Piranese respondeu com suas *Osservazioni sulla lettera di M. Mariette*. Reafirmava com vigor suas opiniões e protestava contra essa espécie de prioridade do gosto concedida aos gregos e que não preservava o suficiente a liberdade de invenção dos artistas (o que remotamente, muito remotamente, era uma premonição das idéias de Riegl). Indo de encontro ao movimento geral de seu tempo, Piranese, em suas *Parere sul'Architettura*, protestava contra os teóricos rigoristas, tais como o padre Carlo Lodoli ou Algarotti (*Saggio sopra l'Architettura*, 1756), que preconizavam uma

arquitetura reduzida à estrutura e à expressão de sua função. Com o calor da defesa de um partidário, pronunciava-se contra qualquer "regra capaz de paralisar a invenção na arquitetura", defendia a *novità* contra a *monotonia* e invocava os grandes exemplos de Bernini e Borromini.

À maré montante do neoclassicismo Piranese opunha a muralha de seu gênio. Mas em 1778, ano de sua morte, não trazia ele sua colaboração à tendência que reprovava, iniciando a publicação, concluída por seu filho Francesco, dos templos de Pesto?

As escavações realizadas em Pompéia e Herculano, trazendo à luz antiguidades romanas anteriores a 79 a.C., revelavam outra arte romana, diferente daquela conhecida através de Roma, uma arte romana mais requintada, mais helenizante, o que contribuiu para orientar os espíritos em direção à Grécia.

Em suas *Reflexões*, Winckelmann afirmava a perfeição original dos gregos com a veemência de uma paixão que soubera encontrar suas formas retóricas. Tratava-se ainda de simples "opinião", argumentada como uma defesa. Dez anos depois, em sua *História da arte na Antiguidade*, ele juntava à sua tese a demonstração racional do que afirmava. Os rigoristas podiam vangloriar-se de ter a seu favor o maior arqueólogo da época. A Europa oscilou em seu neoclassicismo.

Winckelmann considera a civilização grega em sua totalidade. Essa eclosão do gênio humano num ponto privilegiado do planeta se explica, diz o sábio citando Platão, porque "Minerva escolheu por residência de seu povo favorito o clima aprazível da Grécia como o mais apropriado aos progressos do espírito e do gênio, graças à temperatura amena e ditosa que reina ali durante as diferentes estações do ano". O autor celebra a "doçura de viver" na Grécia de tal maneira que acreditamos ouvir a narração, não da história, mas de um idílio. Essa idéia da influência do clima sobre a atividade criadora do homem já tinha sido formulada em diversas ocasiões, porém sem insistência nesse fato. Em 1748, Montesquieu a propusera em *L'esprit des lois*, retomando-a de um autor grego, Políbio. Du Bos, em 1719, explorara a mesma noção em suas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.

Enxergando além da Grécia, Winckelmann, muito antes de Wölfflin, ousou lançar uma vista sincrônica sobre a evolução das artes, comparando as grandes etapas da arte grega por ele definidas às do Renascimento italiano, igualmente dominado pela procura do belo.

Para o sábio alemão, a evolução da arte segue um ritmo que corresponde às fases da vida de um homem: infância, maturidade e declínio, o que já era a idéia-mestra da obra de Vasari. Winckelmann vê na arte grega quatro períodos:

1) antigo (arcaico): até Fídias;
2) sublime: Fídias;
3) belo: Praxíteles, Lisipo, Apeles;
4) imitativo: o greco-romano.

Encontra a mesma evolução sincrônica na arte do Renascimento italiano:

Fase 1: antes de Rafael.
Fase 2: Rafael.
Fase 3: Correggio.
Fase 4: os Carracci.

Vê-se aqui que Rafael é preferido a Miguel Ângelo como ponto de perfeição; a *Madona Sistina* causou no jovem Winckelmann, em Dresden, uma impressão indelével. Para explicar a "extraordinária maneira pela qual Rafael assimilou a arte grega", chega a imaginar que o artista "enviou à Grécia vários desenhistas excelentes, encarregados de reproduzir para ele todos os monumentos preciosos da humanidade que tinham escapado às devastações do tempo". Como pôde Winckelmann acreditar nessa fábula? O sábio mostra-se como o que se poderia chamar de um "incondicional" de Rafael, prodigalizando os mesmos elogios a obras em que a crítica moderna não lhe reconhece mais que a concepção, como o *Átila*; é verdade que será necessário muito tempo para que se perceba que a execução de certas composições dos quartos do Vaticano é devida à *bottega*. Quanto a Miguel Ângelo, ele tem a seu respeito, uma frase infeliz, comparando-o a Fídias.

Nesse ciclo de evolução da arte, há sem dúvida um período de declínio, mas Winckelmann se esquiva a ele: afasta-o de seu estudo. Interessa-o tão-somente a "idade de ouro". O período "imitativo" bem poderia incluir a noção de declínio, mas o sábio vê nele antes uma espécie de situação estacionária que precede a inversão de uma tendência. Já não estamos muito longe, entretanto, do momento em que um autor inglês, Edward Gibbon, vai estudar essa longa decadência do império, que ele seguirá até a queda de Constantinopla em 1453 [111].

A teoria do belo em Winckelmann é simples. Repousa na procura do belo ideal. Notemos aliás que, quando o sábio fala do belo, trata-se sobretudo da escultura, pois a maior aproximação do belo nos é dada pelo corpo humano. Porém a perfeição pode ser encontrada no indivíduo; o artista deve selecionar em diversos sujeitos os elementos que lhe parecem mais bem acabados para deles extrair um corpo perfeito. Essa teoria decorre de uma velha história contada por Plínio a propósito de Zêuxis, que organizou um concurso de beleza entre as moças de Crotona quando ia pintar Helena. Numa carta de Balthasar Castiglione, citada por Winckelmann, Rafael diz algo semelhante a propósito de sua *Galatéia*, à qual deu os traços de uma beleza ideal que só existia em sua imaginação, porquanto as diferentes partes "da verdadeira beleza raro se acham unidas numa só pessoa, particularmente na mulher".

Um dos caminhos que conduzem à beleza é a alegoria. Essa idéia é cara a Winckelmann, que a formulou em suas *Reflexões*. "É necessário, portanto", diz ele, "aumentar a esfera dessa arte sublime, estendendo-a aos objetos que não se oferecem aos sentidos exteriores. Essa idéia pare-

cerá certamente extraordinária e até romanesca, mas, pensando bem, veremos que não só a pintura pode estender-se aos objetos metafísicos como a maior perfeição consiste ainda nesse método de empregá-la." Em 1766 o arqueólogo, fazendo-se esteta, consagra à alegoria todo um ensaio [112]. Propõe temas de alegorias e invoca, claro, o exemplo famoso da *Calúnia* de Apeles.

Para Winckelmann, o protótipo da beleza "grega" na escultura era o grupo do *Laocoonte* do Vaticano; desde sua descoberta, em 1506, esse grupo era considerado como o *exemplum doloris*, a expressão mais perfeita da dor.

Winckelmann comenta-o em suas *Reflexões* e depois lhe consagra um ensaio. No mesmo momento, essa composição, devida segundo Plínio a três artistas de Rodes — Agesandro, Atanodoro e Polidoro —, que trabalharam no fim do século II a.C., fornece ao filósofo alemão Lessing o pretexto de um ensaio (*Laokon*, Berlim, 1766) em que, repelindo a idéia da *Ut pictura poesis*, tantas vezes repetida desde Horácio, ele estabelece as fronteiras entre a literatura e as artes visuais. A poesia representa uma ação que se desenrola no tempo, ação que desarticula os corpos e os faz afastar-se da beleza. O escultor do *Laocoonte* deve ter atenuado essa expressão para respeitar as normas do belo ideal. Esse ensaio é muito importante. Sua análise é mais sutil que a de Winckelmann. Assinala um marco na interpretação da obra de arte. Imbuídos das descrições mais ou menos retóricas das obras antigas desaparecidas, os exegetas tendiam até então a alinhar as artes visuais com a poesia. Lessing mostra que elas são uma linguagem específica e que as obras de arte não devem ser olhadas apenas como a transcrição de um tema, mas em si.

Winckelmann entrevira a arte grega através de uma miragem. Em breve ela vai converter-se em realidade. O que se dissimulava por trás da cortina de ferro do Islã vai-se desvelar a viajantes cada vez mais numerosos. Já em 1744 o italiano Q. C. Antonioni editava gravuras dos templos de Pesto, na Lucânia; o único arquiteto francês que as visitara em 1750, Soufflot, publicou seus desenhos em 1764, seguidos pelas *Ruins of Paestum* do inglês Thomas Major (1768). *Le voyage pittoresque de la Sicile* de J. Houel (1782) e *Le voyage pittoresque du royaume de Naples* do padre de Saint-Non (1781) apresentam outros aspectos da Magna Grécia. Logo, porém, é a própria Grécia que vai ser conhecida. Em 1758 Leroy publicou as *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* e os ingleses Stuart e Rewet iniciam em 1762 a publicação de *The Antiquities of Athenes Measured and Delineated*; essas duas últimas obras foram lidas por Winckelmann.

A visão do grego cria na arquitetura o neogrego: alguns, querendo reconciliar o gótico com o antigo, preconizavam para os santuários cristãos um "greco-gótico" — tal é a idéia que guia Soufflot na edificação de Sainte-Geneviève. Haverá também um neo-etrusco, de que Robert

Adam dará um gracioso exemplo em Osterley-Park. A designação desse estilo repousa aliás num erro, pois ele imita os vasos gregos encontrados nos túmulos etruscos e que se acreditara autóctones. O mobiliário extraído das escavações das cidades aniquiladas pela erupção do Vesúvio em 79 terá sua influência sobre a arte aplicada, assim como os vasos descobertos na Itália, que se acreditou pertencerem aos etruscos e que na verdade eram gregos. Por fim, os antiquários e os artistas podem conhecer a pintura antiga de maneira outra que pelas descrições dos autores antigos.

O antigo triunfa em toda parte, mas é um canto de cisne. Um abalo na história vai recolocar tudo em questão: a Revolução Francesa. Certo, também ela invoca a Antiguidade, essa Antiguidade exemplar, tão rica que nela se encontram referências para todas as situações possíveis. Depois que as leis de direito divino tomaram de empréstimo a César os atributos do *imperium*, é seu assassino que os *sans-culottes* invocam. Brutus, o "tiranicida", filho adotivo de um César "liberticida", torna-se o herói-modelo. Mas isso é só aparência. Na realidade, a Revolução produz uma ruptura. Acelera-se então o dinamismo do progresso, que com tanta felicidade fora temperado pelo humanismo. E logo esse progressismo colocará o saber a serviço do poder. O artista vai adorar uma nova divindade, *Natura*, e destronará a estátua de *Belleza*, esse belo ideal que só podia ser atingido através da imitação das estátuas antigas.

Paradoxalmente, Winckelmann contribuiu para esse destronamento. De uma civilização imortal fez ele um momento histórico; fê-la decair do absoluto para o relativo. Acreditando unir-se a ela, dela se separa pelo próprio ato que, objetivando-a, a dessacraliza.

11

RECUPERAÇÃO DO GÓTICO

O termo "gótico", de acepção pejorativa, usado para designar a arte da Idade Média que se acreditava, com base numa passagem de Cassiodoro [113], ter sido trazida pelos godos, foi empregado, ao que parece, pela literatura antes de o ser pela arquitetura. Lefèvre d'Étaples em 1476 [114] e Guillaume Budé em 1524 servem-se dele para qualificar o mau uso da baixa latinidade.

Na Itália, para caracterizar a arquitetura da Idade Média, utiliza-se no século XVI a palavra *tedesco*. É ela que Vasari emprega; será traduzida inclusive em língua germânica; Van Mander, em seu idioma neerlandês, chama-a *hoogduytsch*.

O primeiro emprego de "gótico" para designar a arquitetura medieval parece dever-se ao jesuíta belga Carolus Scribanius, que, em 1610, qualificou a bolsa de Anvers, monumento que remonta a 1531, de *opus gothicum*.

A aventura da arte gótica no século XVII é complexa. Na França, não se cessa de vilipendiá-la e, no entanto, às vezes ainda se recorre a ela; os beneditinos de São Mauro fizeram-se seus propagandistas, seja porque restauraram, com conhecimentos arqueológicos notáveis, monumentos que tinham sofrido as injúrias dos huguenotes, seja inclusive porque construíram novos edifícios nesse estilo.

Quanto aos ingleses, desprezam tão pouco o gótico que tendem a dar-lhe um valor nobre, reservando-o às construções religiosas e sobretudo universitárias, costume que para estas últimas prosseguiu quase até nossos dias nos Estados Unidos. A essa fase de certo modo "póstuma" da arte gótica deram os historiadores ingleses o nome de *Survival*, reservando o termo *Revival* ao neogótico nascido no século XVIII. O próprio Sir Christopher Wren, embora partidário do barroco, em sua reconstrução de Londres após o incêndio de 1666, previra quatro igrejas de estilo gótico.

O primeiro teórico que na França levou em consideração a arte gótica é François Félibien (1619-1695), autor de uma *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique* [115]. Félibien dá um passo adiante na discriminação dos estilos aferentes às diversas épocas distinguindo o "gótico antigo" (o românico) e o "gótico moderno" (o que denominamos gótico).

Aliás, o conhecimento da estrutura gótica na França era mais ou menos empírico, familiar aos arquitetos e aos pedreiros. A abóbada de ogivas é estudada nos tratados teóricos (Blondel, *Cours d'architecture*, 1771); de resto, os tratados de estereotomia dos séculos XVII e XVIII vão tirar de suas propriedades desenvolvimentos audaciosos, com os quais os góticos jamais teriam sonhado.

O estudo mais abrangente do organismo de uma igreja gótica se deve ao arquiteto Soufflot, que, bem mais tarde, o aplicará em sua concepção da igreja de Sainte-Geneviève em 1741 — tinha vinte e oito anos quando dirigiu à Academia de Lyon sua *Mémoire sur l'architecture gothique*.

Na Inglaterra, paralelamente ao paladianismo, um movimento literário e pesquisas arqueológicas levam à criação de um neogótico chamado *modern-gothic*. Nesse estilo, Horace Walpole faz construir de 1746 a 1777 o castelo de Strawberry Hill; a mais notável realização desse gênero foi a reconstituição de Fonthill Abbey, edificada por James Wyatt para William Beckford de 1797 a 1807 e que desmoronou em 1825.

O arquiteto William Chambers exprimia em 1759 seu entusiasmo pelo gótico: "Àqueles que de ordinário chamamos arquitetos góticos devemos os primeiros progressos na construção, a luminosidade de suas obras, a arte e a ousadia da execução, à qual os antigos nunca chegaram e que os modernos dificilmente compreendem e imitam. A Inglaterra mostrava grande número de exemplos magníficos desse tipo de arquitetura, igualmente admiráveis pela arte com que são construídos, pelo gosto e franqueza com os quais são compostos."[116]

O gosto por esse estilo, que foi a expressão mais consumada da Idade Média, irá às vezes tão longe nesse país que no final do século XVIII James Anderson (1739-1808) instituía um paralelo entre o grego e o gótico e não hesitava em considerar o segundo como superior ao primeiro[117].

No século XVIII, ao desprezo sucedeu o louvor. Este se deve a dois teóricos franceses: o padre de Cordemoy em 1702 e o padre Laugier cinqüenta anos depois, em seu *Essai sur l'architecture* (1752). Este último se pergunta se, "ao construir nossas igrejas no bom gosto da arquitetura antiga, não haveria um meio de dar-lhes uma elevação e uma leveza que igualassem as das mais belas igrejas góticas". Essa idéia de elegância e leveza dos interiores preocupa o padre Laugier, que chega a escrever um verdadeiro panfleto sobre um dos principais edifícios religiosos do século XVII, a igreja de Saint-Sulpice de Paris, cujo aspecto pesado o choca. Lança então a idéia de um estilo greco-gótico, consideração utópica que produzirá algumas realizações: catedral de Arras por Contant d'Ivry, Nossa Senhora de Guebwiller por Beuque e sobretudo Sainte-Geneviève de Paris (o Panteão) por Soufflot.

O último bastião da resistência ao gótico foi a Itália. É a Milizia que se deve, em 1781, sua reabilitação. Milizia chega a declará-lo muito

original porque decorre, diz ele, diretamente da natureza estudada em sua grandeza e majestade. "O gótico convém à mais nobre construção que um arquiteto pode fazer, isto é, uma igreja, e é a que mais honra o gênero humano; os artistas desses séculos bárbaros tiveram da invenção noções mais justas, mais viris que os modernos ao imitar a mais clássica magnificência grega e romana." Milizia acha essa arquitetura menos irregular que a de Borromini. Teria lido Laugier? Também ele sonha com o greco-gótico, mas de outra maneira, concebendo edifícios híbridos góticos no interior e gregos no exterior.

Tudo o que Milizia diz se refere à arquitetura gótica moderna, pois a *architettura gotica antica* (isto é, o nosso românico) lhe parece pesada e obscura. Retoma ele o velho mito que vê a origem da arquitetura gótica na imitação das florestas, idéia sustentada por Laugier e Rafael Mengs e que decorre de uma carta endereçada a Leão X que se atribuiu sucessivamente a Rafael, Balthasar Castiglione, Bramante, Peruzzi e até Leonardo da Vinci.

Enquanto se redescobria o valor da arquitetura da Idade Média, investigavam-se também com curiosidade os testemunhos deixados pelos pintores da mesma época.

Percorrendo a Itália em busca dos quadros mais antigos a fim de desenhá-los, o inglês John Flaxman (1755-1826), cujas gravuras a traço serviriam de modelo para os artistas principiantes, durante sua temporada entre 1787 e 1794, se interessa não só pelos deuses e heróis mas também pelos velhos quadros, como o atesta uma conferência que ele pronunciou na Royal Academy quando regressou a Londres e um bloco de desenhos conservado no British Museum.

Dois artistas neoclássicos se reúnem para juntos desenharem de acordo com os primitivos; vamos encontrá-los em Orvieto, Perúgia, Assis, Florença, Pisa. Acompanham Séroux d'Agincourt e recolhem o material ilustrativo para os trabalhos deste; um deles é o holandês Humbert de Superville (1770-1849)[118], outro o inglês W.Y. Ottley (1770-1836), que também publicou por conta própria suas coletâneas de primitivos e que aliás acabava de estender o resultado de suas investigações a escolas primitivas de outros países[119].

Um viajante francês, Pierre-Jean Grosby (1718-1785), conservou-nos a lembrança de uma curiosa coleção reunida pelo padre Facciolati, professor da universidade de Pádua, que constituíra uma *Galleria progressiva*, começando pelo "quadros gregos" (bizantinos) que serviram de modelo aos primeiros italianos e indo até os grandes mestres do século XVI. A galeria ficava aberta ao público para sua educação. Esse modo de colecionar era bem conforme ao espírito de um professor e indica que nessa época um novo sentido histórico se desenvolvia no amadorismo.

12

NASCIMENTO DA CRÍTICA DE ARTE

O papel do pensamento de Diderot na percepção da obra de arte só veio a aparecer em sua plenitude, passado seu tempo de vida, quando se conheceu o texto dos *Salons*, que não foram lidos senão por alguns privilegiados na França, uma vez que foram escritos ao longo de vinte e dois anos sobre nove Salões, entre 1759 e 1781, para a *Correspondance littéraire*, folha manuscrita bimensal dirigida por Grimm e destinada exclusivamente a assinantes estrangeiros, príncipes e monarcas da Europa. No entanto, Diderot publicou dois tratados estéticos, os *Essais sur la peinture* (1766) e os *Pensées détachées sur la peinture*, que escreveu quando enriqueceu sua experiência com visitas às galerias da Alemanha e da Rússia (1773-1774).

Baudelaire e Delacroix não descobriram os méritos de Diderot, a quem nossa época consagrou estudos exaustivos?

Pode-se dizer que seus *Salons* têm uma importância capital na história do pensamento aplicado à arte. O "Salon" tira seu nome da sala situada no início da Grande Galeria do Louvre, denominada "Salon Carré" (Salão Quadrado) em virtude de sua forma, onde a partir de 1735 tiveram lugar de maneira regular essas manifestações, uma das criações da *Académie royale de peinture et de sculpture* [120], que de dois em dois anos apresentava as obras de seus membros ao julgamento do público e das quais este se mostrou imediatamente muito sequioso. Não se contentando com os "livretes" pagos colocados à sua disposição, os visitantes manifestaram o desejo de que estes se acompanhassem de comentários escritos por pessoas qualificadas. Esses comentários entraram a proliferar tanto nas gazetas impressas como naquelas que circulavam através da Europa em simples manuscritos executados em um número limitado de exemplares e que atingiam somente assinantes selecionados. Até agora esses textos foram muito pouco estudados [121], o que talvez tenha levado a exagerar a importância atribuída aos de Diderot.

Que o público seja assim solicitado supõe a concepção da obra de arte como tal, não mais elaborada com um fim preciso para atender a algum comanditário, civil ou religioso, mas por si mesma; os "amadores" eram tomados como testemunhas de seu valor. Comentando os Salões, Diderot pôs termo ao antagonismo que existia desde o século XVII na

Itália, onde fora objeto de discussões acadêmicas intermináveis, entre o conhecedor e o profissional. Ele consagrava uma terceira parte no mundo artístico ao crítico de arte, mediador entre o artista e o público, que desempenhará no futuro um papel considerável, por sinal nem sempre benéfico. Profissional Diderot não foi — ao contrário de Cochin ou de Caylus — e deplorava o fato de não ser um prático — mas o cuidado com o qual se informava a respeito da técnica junto a seus amigos pintores e a preocupação com a operação manual ressaltam nas famosas pranchas da *Encyclopédie* e provam com que probidade ele tentava fazer face a essa carência.

O registro de empréstimo da Biblioteca do Rei, felizmente conservado, testemunha o cuidado com que ele se informara de tudo quanto tinha sido publicado antes dele sobre a arte desde o *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci, lido ao mesmo tempo em seu texto original e na tradução francesa, até as obras mais recentes, como *Les expressions des passions de l'âme représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun* (1727), que parecem ter-lhe causado profunda impressão. Ficamos admirados em ver tão grande número de livros emprestados sobre a música, e por outro lado ele pôde formar sua visão de acordo com as obras-primas de que Paris então regurgitava tanto nas coleções do rei como nas do palácio real ou de numerosos amadores, como Julienne, de Lassay, Crozat de Thiers, Choiseul, sem contar os Rubens do Luxemburgo, que lhe eram muito familiares, e as coleções de Grimm, que lhe ofereciam suas pastas de estampas.

Por certo esses *Salons* permanecem em parte submissos a certas idéias da época, as do neoclassicismo, que o farão preferir o "grande gosto" ao "pequeno", o que o leva a fazer sua a hierarquia dos gênios codificada em 1668, como vimos, por Félibien. Mas isso se fez sem rigor e malgrado, de certa forma, seus instintos profundos, que o levavam a amar a pintura pela pintura; não via ele em Chardin o grande pintor de seu tempo, capaz de fazê-lo desfalecer diante de um vidro de azeitonas e o único a quem se permitiu "mostrar uma cozinha com uma criada inclinada sobre um tonel e lavando a louça"? Certo, para ele o conteúdo literário — a temática da obra — primava sobre tudo, porque era o único elemento da obra poupado dos estragos do tempo, que afetavam irremediavelmente, dizia ele, a mais bela natureza-morta. Mesmo que não seja interpretado por Poussin, qualquer *Testamento de Eudâmidas* continua sendo o testamento de Eudâmidas, e nos faz pelo menos pensar nele.

Reprovar em Diderot o estilo descritivo um pouco excessivamente apoiado em seus *Salons* é esquecer que ele escrevia para leitores que não podiam conhecer os quadros aos quais aludia. Em vez de acusá-lo disso, seria mais justo ver nele o criador de um gênero que prosperará no mundo moderno e que considera — não sem uma certa razão — que a única equivalência possível de uma obra de arte é uma expressão literária. Essa passagem dos *Salons* precede Baudelaire, Élie Faure ou Paul Claudel.

Na realidade, Diderot, que sem dúvida não leu o *Laocoonte* de Lessing, permaneceu imbuído da velha teoria da *Ut pictura poesis* acerca da equivalência literatura-pintura. Seu objetivo era criar, através de sua pena, "uma variedade de estilos que respondesse à variedade dos pincéis". O trecho mais característico dessa literatura dos *Salons* é o que ele consagra ao *Coresus et Callirhoé* de Fragonard, do Salão de 1765, onde numa suposta conversação com Grimm ele imagina sob a forma de sonho um drama em cinco atos, aliás inspirado no libreto de uma ópera de Destouches criada em 1712.

Quanto à sentimentalidade não raro divagante que ele testemunha em face de certas pinturas que apelavam para a emotividade, como as de Greuze e Joseph Vernet, como observou Jean Seznec, trata-se simplesmente de uma premonição do romantismo. Aliás, por falar em Jean Seznec, uma recente exposição [122] não provou que, afora muitos "naufrágios" e "ventanias" executados apressadamente para agradar a um público ávido de pieguice — que pintor não sucumbiu a essa tentação? —, ele foi sob o ângulo puro da qualidade pictórica um artista admirável, grande poeta da luz que por tanto tempo permaneceu desconhecido?

A base sólida de seus julgamentos, Diderot encontrou-a num conhecimento aprofundado da pintura antiga, desdenhando os preconceitos de seu tempo; concilia poussinistas e rubenistas e inclui Rembrandt entre seus artistas prediletos. Mas não teve ele o mérito de descobrir, diante do *Belisário*, primeiro ensaio realmente davidiano, mas ainda um pouco convencional, que seu autor seria o grande pintor do futuro?

"Nasci", diz ele, "aquele a quem a vista ou a leitura de uma coisa bela inebria, torna soberanamente feliz." Esse homem sensível foi, pois, o primeiro a ter verdadeiramente consciência desse ato jubilatório que é, para um amador dotado, a contemplação de uma obra de arte. Ele retornava, para além dos séculos, ao que já dizia São Tomás para definir o belo (*id quod visum placet*), retomando as palavras de Poussin sobre o deleite beato da pintura e anunciando assim as de Matisse [123].

Vemos desenhar-se e depois intensificar-se no século XVIII uma reabilitação das chamadas artes menores e, embora tal relação nem sempre tenha se mostrado claramente aos críticos e teóricos da época, essa nova atitude não pode ser dissociada do surto da civilização industrial, que repousa no esforço dos trabalhadores manuais.

Na corrente do século XVIII na França e na Inglaterra aparecem numerosos tratados sobre esse ou aquele ofício de arte. O requinte da arte mobiliária se prestava a tais especulações. Se os ebanistas franceses são menos prolixos, os fabricantes ingleses de *furnitures*, os *cabinetmakers*, escrevem copiosos catálogos, pois fazem valer suas "criações"; o fato de que a moda acarreta a pesquisa é um fator favorável a essa promoção dos ofícios de arte. O mais notável desses catálogos [124] é o de Thomas Chippendale, publicado em 1754, ilustrado por cento e cin-

qüenta pranchas, que se vendia a 2,85 libras; em cada reedição Thomas mostrava novos modelos. Essa iniciativa suscitou a publicação de muitos catálogos semelhantes [125], dos quais o mais importante foi o de Sheraton [126], que assinalava uma simplificação do estilo para colocar os móveis elegantes ao alcance das bolsas mais modestas.

Em 1754 fundou-se em Londres a *Royal Society for the Encouraged of Arts Manufactures and Commerce*. Na França, inúmeras são as obras técnicas sobre a serralheria, a carpintaria e o corte de pedras, e é a uma classe de artífices que o gravador Charles-Nicolas Cochin dirige um libelo de estética contra o rococó: *Supplication aux orfèvres* (1754). Mais tarde, em seu curso de arquitetura, Jacques-François Blondel mostra a maior consideração pela técnica. Por toda parte as pessoas se preocupam em calcular a resistência dos materiais, seja em Paris, a propósito da construção de Sainte-Geneviève por Soufflot, seja em Roma, quando o marquês Polini, arqueólogo e físico da universidade de Pádua, publica em 1748 um estudo sobre a estabilidade da cúpula de São Pedro que servirá de projeto para os trabalhos de consolidação dessa parte do edifício por Luigi Vanvitelli.

Mas nessa reabilitação dos ofícios de arte, paradoxalmente, é preciso dar um lugar à influência antiga, que impregna toda a segunda parte do século XVIII. As escavações de Herculano e, logo depois, de Pompéia, trazendo à luz o mobiliário de que se serviam os romanos da época clássica, vão revelar que o esforço artístico destes não negligenciava as artes menores. Serão imitados, e nessa imitação se tomará consciência da importância dessas artes do utilitário.

Como vimos, os enciclopedistas da França iam admitir os ofícios quase que na mesma categoria das belas-artes. Entretanto, a administração real, na reforma que se fez por edito de 15 de março de 1777 da Academia Real de Pintura e Escultura, convida ainda a dar a conhecer que as artes da pintura e da escultura, "que fazem parte das artes liberais", não devem ser confundidas com as "artes mecânicas", cuja reforma se fez por um edito do mês de agosto precedente, referente à criação da Comunidade de Artes e Ofícios.

Sem ir ao ponto de atribuir a Diderot a reabilitação dos ofícios de arte ou artes menores, mais que nunca mergulhadas em ostracismo desde que as belas-artes foram reabilitadas e receberam o estatuto de artes liberais, deve-se reconhecer-lhe o mérito do parecer formulado em termos decisivos.

No artigo *Art* da *Encyclopédie*, Diderot se indigna contra o "preconceito que tendia a encher as cidades de orgulhosos polemistas, de contempladores inúteis, e os campos de tiranetes ignorantes, ociosos, perigosos [...] Ao juízo daqueles que têm hoje idéias justas do valor das coisas, aquele que povoa a França de Gravadores, Pintores, Escultores e Artistas de todos os gêneros, que fornece aos ingleses a matéria para fazer meias, o veludo aos genoveses, os vidros aos venezianos [127], não faz menos pelo Estado que aqueles que construíram seus inimigos e os retiraram das praças fortes; e, aos olhos dos filósofos, há talvez mais mérito real em ter feito nascer os Le Bruns, os Le Sueurs e os Audrans, em pintar e gravar as batalhas de Alexandre, e em executar em tapeçarias as vitórias de nossos generais do que em alcançá-las. Colocai em um dos lados da balança as vantagens reais das ciências mais sublimes e das artes mais honradas e no outro as das artes mecânicas: vereis que a estima que se tem por umas e outras não foi distribuída na justa relação dessas vantagens, e que estamos muito mais longe dos homens ocupados em fazer crer que éramos felizes que dos homens ocupados em fazer com que o fôssemos efetivamente" [128]. É interessante comparar essas palavras com as de Van Mander escusando-se de falar de outra coisa que não Mário, Sila e Catilina. Percorreu-se um bom caminho desde então; o heroísmo mudou de signo. Mas Diderot irá ainda mais longe. Essas artes depreciadas, outrora classificadas entre as "mecânicas", ele vai considerá-las como uma categoria superior no seio das artes liberais: "Entre as Artes Liberais que se reduziram a princípios, as que se propunham a imitação da Natureza foram chamadas belas-artes porque tomaram por objeto principalmente a recreação. Mas não é apenas isso que as distingue das Artes Liberais mais necessárias e mais úteis, como a Gramática, a Lógica e a Moral. Estas últimas têm regras fixas e imutáveis, que qualquer homem pode transmitir a outro, ao passo que a prática das belas-artes consiste sobretudo numa invenção que não tira suas leis senão do gênio: as regras que se escreveram sobre essas Artes nada mais são, propriamente falando, que sua parte mecânica; produzem aproximadamente o efeito do telescópio, ajudam apenas aqueles que vêem."

Prosseguindo, Diderot convida as artes liberais a celebrar as artes mecânicas: "Façamos aos artistas a justiça que lhes é devida. As Artes Liberais cantaram o bastante a si mesmas; agora poderão empregar o que têm de voz para celebrar as Artes Mecânicas. Cabe às Artes Liberais tirar as Artes Mecânicas do aviltamento em que o preconceito as manteve por tanto tempo; cabe à proteção dos reis garanti-las de uma indigência em que ainda definham. Os Artesãos acreditaram-se desprezíveis porque foram desprezados; ensinemo-los a dar mais valor a si mesmos; este é o único meio de obter deles uma produção mais perfeita." E eis um programa bem paradoxal proposto aos acadêmicos: "Que saiam do seio das Academias alguns homens que desçam às oficinas, que recolham aí os fenômenos das Artes e no-los exponham numa obra que determine os Artistas a ler, os Filósofos a pensar utilmente e os Grandes a fazer enfim um uso útil de sua autoridade e de suas recompensas."

O acadêmico que descerá às oficinas será o próprio Diderot. Para os numerosos artigos, a maioria dos quais escritos por ele, sobre os ofícios — tanto ofícios de arte quanto ofícios industriais —, Diderot fará realizar inquéritos precisos, solicitará aos especialistas relatórios

circunstanciados, ele próprio irá documentar-se e às vezes fará construir modelos para melhor estudar seu funcionamento. Para melhor compreendê-lo, fará executar, sob a direção de Cochin, admiráveis pranchas gravadas, num total de onze volumes, que irão reunir-se aos dezessete de texto da *Encyclopédie*.

Apesar de tudo, esses artigos da *Encyclopédie* têm um caráter meramente descritivo, sem nenhuma alusão histórica. A iniciativa de Alexandre Lenoir, que, como vimos, fará a história do vitral e da tapeçaria, será pois realmente notável. No século XIX, é pela arqueologia que se abordará a história das artes menores — mas esta não recuará além da Idade Média.

II

DA HISTÓRIA DA ARTE À CIÊNCIA DA ARTE

1

NASCIMENTO DA ARQUEOLOGIA NACIONAL E DO GOSTO PELOS PRIMITIVOS NO NORTE DA EUROPA

Foi na Inglaterra que o interesse testemunhado pela Idade Média assumiu pela primeira vez o caráter de uma pesquisa racional para recensear os monumentos, situá-los no tempo, traçar a evolução dos estilos e determinar-lhes as diferentes fases, criando vocábulos para designá-los.

No século XVII, entre 1655 e 1673, Sir William Dugdale e Roger Dodsworth tinham, sob o título de *Monasticon anglicanum*, publicado um vasto estudo, ilustrado por Wenzel Hollar, sobre os mosteiros da Grã-Bretanha, trabalho que suscitara na França o *Monasticon gallicanum* do maurista Dom Michel Germain (1645-1694), cuja publicação foi interrompida pelo falecimento do autor. Se os croquis da coletânea inglesa são mais descritivos, o *monasticon* francês reveste-se de grande interesse em razão dos levantamentos topográficos que o acompanham.

É espantosa a amplitude do estudo publicado entre 1727 e 1742 sobre as catedrais e monumentos religiosos de dez dioceses por Browne Willis [1]. A *History of Ely* (1771) do arquiteto James Essex contém uma verdadeira monografia da catedral. Publicada em 1798, uma obra de Browne Willis e James Bentham já tentava uma síntese da arte medieval na Inglaterra [2].

Quanto à sucessão dos estilos, encontramos um esboço do assunto, em 1703, na obra de Thomas Warton [3]. Diversos autores tentaram estabelecê-la. Ela será fixada definitivamente, com denominações usadas ainda hoje, por Thomas Rickman em 1817 [4].

Não encontraríamos nada tão avançado por essa mesma época na França, onde apareciam as *Antiquités nationales* de Louis Millin (1790-1799); só atingirá essa amplitude o enorme repertório publicado em dois volumes *in-folio*, o primeiro em 1816 e o segundo apenas em 1836, pelo conde Alexandre de Laborde [5].

A curiosidade arqueológica dos ingleses em breve ultrapassará o âmbito de sua ilha (o que não corresponde ao temperamento "insular" que se costuma emprestar aos britânicos). Em 1807 e 1809 aparecerá, em dois volumes, um estudo de George Downing Whittington sobre a arte religiosa na França e o gótico na Europa [6].

A Normandia, província da França de onde sua segunda dinastia é originária, não demora a atrair os historiadores da Grã-Bretanha. Andrew Coltee Ducatel, em 1767, publica um trabalho sobre as antiguidades normandas [7]. Os paisagistas atravessam freqüentemente a Mancha para tomar como modelo os monumentos da Normandia. John Sell Cotman, em 1820-1822, publicará sobre essa província uma coletânea cujo comentário será feito por D. Turner [8].

Não admira, pois, que na França o ponto de partida da investigação arqueológica dos monumentos nacionais deva ser procurado na Normandia, por emulação com o que se fazia do outro lado da Mancha. Sucedeu que um grupo de normandos, que a Revolução obrigara a viver na Inglaterra, aceitou o desafio: o padre De la Rue, sacerdote refratário, há muito exilado em Londres, o conde Charles Adrien de Gréville, também ex-exilado, e Auguste Le Prévost, que traduzira a obra de Whittington citada mais acima. Desse grupo, o conde Arcisse de Caumont (1801-1873) foi o líder. Com efeito, ele assumiu o comando do movimento e, para fazer conhecer e estudar os monumentos de sua província, criou em 1823 a Sociedade dos Antiquários da Normandia. Ele próprio ministrou cursos de arqueologia monumental que serão publicados em seis volumes de 1830 a 1841, sob o título de *Histoire de l'architecture religieuse, civile et militaire*. Arcisse de Caumont fez o que Rickman fizera para a arte medieval inglesa; foi ele quem criou o quadro das grandes etapas estilísticas, propondo para cada uma delas um nome, designando a arte gótica pelo de ogival, denominação que mais tarde foi abandonada, o que se pode lamentar, pois era mais adequada que a de "gótico", uma vez que o edifício desse período tira seu princípio construtivo do emprego da ogiva [9]. Para o período anterior ao gótico, adota ele em 1823 a designação de arte românica, que fora proposta por M. de Gerville [10] em carta endereçada a Le Prévost em dezembro de 1918, por analogia com a palavra empregada para designar as línguas românicas derivadas do latim; em 1819, o inglês William W. Gunn a adotara sob a forma "romanesca", mas na ilha foi difícil destronar o termo "normando", empregado por Thomas Warton para esse período da arte inglesa. A denominação "arte românica", criada pelos arqueólogos franceses, penetra rapidamente na Alemanha; vamos encontrá-la em 1842 no *Manual de história da arte* [11] de Hans Kugler.

Diante do sucesso da associação que criara na Normandia, Arcisse de Caumont resolveu estender seus princípios ao plano nacional. A 23 de julho de 1834 ele funda a Sociedade Francesa de Arqueologia. Esta, desde essa data, realiza anualmente um congresso numa província da França a fim de fazer "o recenseamento completo dos monumentos franceses, descrevê-los, classificá-los por ordem cronológica e publicar estatísticas num boletim periódico". Esse periódico será o *Bulletin monumental*, que aparecerá em 1835. A partir de 1845 o relatório dos congressos anuais torna-se objeto de uma publicação especial, ficando o *Bulletin*

reservado aos estudos diversos. Esse meio iria transformar-se num viveiro de cientistas e criar a tradição da arqueologia nacional, que é e será sempre antes de tudo uma arqueologia de campo, pouco favorável, ao contrário da alemã, às especulações teóricas.

A iniciativa de Arcisse de Caumont fora precedida, entretanto, por uma outra, que remonta ao início do século mas que tratava a arqueologia mais como prolongamento da história que por ela mesma, a Sociedade dos Antiquários da França, criada em 1813; derivava da antiga Academia Céltica, que, sob o impulso de Éloi Johanneau, Mangourit e Camby, se reunira pela primeira vez no 3 ventoso ano XIII (22 de fevereiro de 1805).

Todavia, pouco tempo depois a Sociedade Francesa de Arqueologia, outro foco de estudos medievais, iria constituir uma sólida tradição da arqueologia francesa: a tradição técnica.

Se quisermos procurar as mais antigas disposições regulamentares destinadas a assegurar a conservação dos monumentos, deveremos ir à Suécia e remontar ao século XVII. Foi no ano de 1630 que se criou, por decreto de Gustavo II Adolfo, o *Riksantikuarius*, organismo responsável pelos vestígios do passado que conheceu um surto particular sob o reinado de sua filha Cristina. No século XVIII, o czar Pedro, o Grande, para evitar a fundição dos objetos de ouro que se encontravam nos túmulos pré-históricos, promulgou um *ukase* em virtude do qual tudo o que era extraído do solo, incluindo os fósseis, lhe devia ser enviado.

Para lutar contra a onda de destruição que ele próprio desencadeara, o governo francês da Revolução, sob o impulso do padre Gregoire, que inventou a palavra "vandalismo", tentara proteger "os monumentos das artes, da história e da instrução", mas em quase toda parte a eficácia das medidas preconizadas se chocou com a deflagração dos ódios revolucionários e os interesses dos compradores de bens nacionais. Os governos posteriores, aliás, não tomaram nenhuma medida regulamentar bem definida a esse respeito até a monarquia de julho. O ministro Guizot criou em 1834 uma comissão para fazer o inventário dos monumentos; essa criação foi seguida em 1837 da Comissão dos Monumentos Históricos, encarregada de designar os monumentos que deviam ser "classificados" a fim de que não fossem destruídos e de fazê-los restaurar, se necessário. Começou então de maneira metódica essa imensa obra de prospecção, classificação e restauração, da qual um dos principais animadores foi o escritor Prosper Mérimée, nomeado inspetor-geral. O arquiteto preferido da Comissão foi Eugène Viollet-le-Duc.

Na Inglaterra, onde — pelo menos na situação de outrora — as inovações nos serviços públicos raramente tiveram caráter regulamentar e legislativo, será preciso esperar até 1882 para deparar com a criação de um serviço análogo ao que a França instituíra cinqüenta anos antes sob a forma da Comissão dos Monumentos Históricos: o *Ancient Monuments Protection Act*. A criação, em 1877, de uma *Society for the protec-*

tion of Ancient Buildings precedera esse ato oficial. A iniciativa privada tinha criado em 1585 a *Society of Antiquaires of London* para fazer face ao desastre, análogo ao que a Revolução Francesa provocará mais tarde, que fora a Reforma para o patrimônio nacional histórico. Mas em 1560 a rainha Elizabeth, prosseguindo aliás o que empreendera a católica Mary Stuart, proibia "*the defacing of Monuments of Antiquity*". No fim do século XVIII, o arquiteto neoclássico James Wyatt empreendia a restauração metódica das catedrais de Salisbury e Durham; o modo como esta última foi tratada ocasionou os protestos dos amadores.

O equivalente de Viollet-le-Duc na Inglaterra será o arquiteto Pugin (1812-1852), mas poderíamos dizer que ele é o anti-Viollet-le-Duc, pois que se converteu ao catolicismo para melhor aderir ao espírito dos monumentos medievais[12], enquanto Viollet-le-Duc, que era ateu, criou na arqueologia francesa a tendência que se poderia denominar "positivista", por ele codificada em seu *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, publicado de 1854 a 1868. Para ele, a invenção das formas era comandada por um estrito "funcionalismo", como mostraremos adiante.

A diferença de orientação que aparecera no século XVIII para a arqueologia antiga entre o conde de Caylus e Winckelmann prosseguiu na escala da arqueologia nacional entre a França e a Alemanha.

Salvo a Itália, que via na arte gótica uma espécie de flagelo trazido pelos bárbaros, cada um desses países maiores onde essa arte se desenvolvera considerou-a como uma invenção nacional. A França, apesar disso, não achou que devia mudar a denominação de "gótico", ao contrário da Inglaterra, onde Rickman propunha designá-la sob o nome de *english*, denominação da qual resta ainda hoje um vestígio na nomenclatura do estilo inglês sob o nome de *early english*, primeira fase de seu desenvolvimento.

Em nenhum lugar, porém, foi tão intenso o fervor nacionalista pelo gótico como na Alemanha. Esse nacionalismo exacerbado tem sua fonte no entusiasmo do poeta Goethe (1749-1832), que, na idade de vinte e um anos, em abril de 1770, achando-se em Estrasburgo, foi tomado de admiração diante da fachada da catedral dessa cidade. Em 1772 ele publicou em Frankfurt um ensaio intitulado *Da Arquitetura alemã* [13], no qual exprimia a idéia de que a arquitetura gótica era uma invenção do gênio germânico, de que constituía a mais alta expressão artística. Surgia assim o mito de mestre Erwin "de Steinbach" [14], em quem Goethe via o autor da obra-prima de Estrasburgo, apoiando-se numa tradição que remontava ao humanista Wimphelin [15], que em 1508 relatava ter lido uma inscrição que atribuía a esse mestre a obra começada, inscrição essa que se encontrava até antes de 1732 sob a abóbada da catedral [16] e cuja forma frisa o apócrifo ou pelo menos a data tardia, como indica o epíteto *gloriosum*, que se refere mais a uma inscrição comemorativa. Um certo mestre Erwin é mencionado trabalhando em Estrasburgo e

na catedral. Um contrato designa-o em 1316 como *gubernator fabrici* da capela da Virgem apoiada ao primeiro pilar da nave, o que faria dele o mestre de trabalho, e não o mestre-de-obras. Em seu epitáfio, datado de 1318, ele ainda é designado como *gubernator fabrice Ecclie Argnti* (*sic*), mas no de sua mulher vamos encontrá-lo como *magister operis*. De qualquer forma, essas menções estão muito distantes do ano da fundação para que sejamos autorizados a ver nele o "conceptor", como se diz hoje, do admirável edifício. Quanto à adjunção de Steinbach, ela nunca aparece.

Essa glória usurpada por Erwin fez dele, para várias gerações, o igual de um Brunelleschi ou de um Bramante. O mito proliferou durante o século XIX. Ele tinha um filho, João, cuja profissão é desconhecida; fizeram dele um arquiteto. Inventou-se-lhe uma filha escultora.

O ensaio de Goethe é publicado em 1772; é retomado sem modificações por Herder em sua coleção "Da maneira e da arte alemãs" [17]. Em 1823, a pedido de S. G. Busching, Goethe publicou mais uma vez o texto de 1772; seu entusiasmo arrefeceu; faz preceder o ensaio de um prefácio em que qualifica seu estilo de *amphygurish*, isto é, mal elaborado, mas insiste em afirmar que a arquitetura gótica é alemã, apesar das precisões trazidas por vários eruditos: Friedrich von Schlegel, Sulzer, Freiherr, C. F. von Kevhmor.

Esse texto de Goethe, escrito num estilo lírico, teve pronto sucesso. Johann Dominico Florillo (1748-1821), pintor, discípulo do italiano Pompeo Batoni, que em 1813 será encarregado em Göttingen de um curso de desenho e de uma cátedra de história da arte, chegara a preconizar, em 1801, a substituição da palavra *gotik* por *teutsche* [18]. Isto seria um retorno a Vasari.

Um dos mais antigos estudos da arte gótica na Alemanha se deve a Friedrich von Schlegel, que em 1804-1805 escreveu *Fundamentos da construção gótica* [19], onde tem o mérito de distinguir o gótico tardio, no qual já se vislumbra uma fase de declínio.

No entanto, o impulso criado por Goethe iria ressurgir e ganhar um caráter religioso e místico graças a dois irmãos, Sulpiz e Melchior Boisserée. Vindos de uma família de ricos negociantes, originária da região de Liège, foram conquistados ao entusiasmo pela Idade Média graças à leitura da obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), que será comentada mais adiante, e confirmados em suas aspirações por uma viagem que fizeram a Paris de setembro de 1803 a abril de 1804, em companhia do filósofo Friedrich von Schlegel. Colônia fazia então parte da França. Além do Museu Napoleão, que regurgitava de obras-primas da Europa, o Museu dos Monumentos Franceses, em que Alexandre Lenoir exaltara a Idade Média, atraiu particularmente a atenção dos dois irmãos, assim como os edifícios góticos, como a Notre-Dame e a Sainte-Chapelle. Quando Sulpiz Boisseree renovou essa viagem em 1820, 1823 e 1824, acreditava firmemente nas origens germânicas da

arte gótica, convicção que ele exprimiu no estudo que empreendeu a partir de 1808 sobre a catedral de Colônia. Esse trabalho resultou na publicação, de 1821 a 1823, da *História e descrição do domo de Colônia* [20]. A cidade passa então à administração prussiana; Sulpiz leva o príncipe herdeiro de Hohenzollern a interessar-se pela conclusão da obra, facilitada pela descoberta em Paris de antigas plantas e desenhos da torre sul da fachada oeste, logo comentados e publicados por Georg Moller [21], que desde 1812 publicava reproduções desenhadas dos monumentos góticos alemães. Começada em 1842, essa obra gigantesca só será terminada em 1880. Que teria sido dela se então se tivesse percebido que essa obra-prima única do gênio alemão, que na verdade é uma das mais elevadas expressões da arte gótica, derivava em linha reta dos coros de Beauvais e de Amiens? O fervor romântico pela grande arte gótica germânica nasceu, pois, de um jogo de equívocos, denunciado por Félix de Verneilh em 1845 e, na mesma época, aliás com muita lealdade, por historiadores alemães. Escrevendo em 1835 um livro sobre o Domo de Mogúncia [22], Johann Wetter (1806-1897) encontrara sua origem na Notre-Dame de Paris; em 1843, Franz Mertens (1808-1897) situava-a em Saint-Denis, o que era ver justo[23]. No mesmo ano, Franz Kugler (1808-1858) consagrava essa origem francesa em seu *Manual de história da arte* [24]. Vinte anos antes (1821), George Busching (1783-1829) não chamava ainda a arte românica de "o velho estilo alemão" e o gótico de "o belo estilo alemão"? [25] Mas o citado Kugler, reconhecendo a prioridade francesa, não designa o gótico como "*Germanic architecture*"? Os preconceitos são difíceis de estirpar. Carl Schnaase, em 1845, defenderá o termo *gotik* contra *german* ou *germanic*.

Quanto ao entusiasmo de Goethe, declinará um pouco quando este for conquistado pela Grécia; adotará então a idéia bizarra segundo a qual a arte gótica seria uma importação, através das Cruzadas, de elementos da arte árabe, o que o levou a chamá-la de "sarracena", crença essa que já se reflete em Lenoir no escrito de que falamos mais acima.

Desse entusiasmo primitivo resultará que a escola arqueológica alemã ficará sempre muito apegada às fontes da arte gótica, isto é, à arte gótica francesa, suscitando grandes eruditos que se dedicarão ao seu estudo, como Wilhelm Vöge, que esclarece o problema da evolução da escultura da catedral de Reims. Um conservador do Museu Germânico de Nuremberg não fizera construir em seu museu uma réplica da sala baixa da Sainte-Chapelle, edificada por São Luís?

Se era necessário persuadir-se de que a Alemanha não encerrava as origens da arte gótica, pelo menos se pensava que na gênese desse estilo foram decisivas as contribuições da raça germânica, que se julgava terem sido preponderantes no Norte da França. Um francês, Courajod, afirmou isso no final do século passado. A idéia permaneceu mais ou menos arraigada na Alemanha. Uma instrução de Hitler, datada de 1941, não recomendava aos serviços da Propagandastaffel do Noroeste apresentar as obras de arte francesas anteriores à Revolução como realizadas por um povo formado em grande parte de elementos germânicos?

Note-se que na mesma época, em 1823, uma sociedade é fundada para publicar os textos mais antigos referentes à história da Alemanha, sob o título *Monumenta Germaniae Historica*. Essa sociedade tinha por divisa: *Sanctus amor patriae dat animum*.

Se os primitivos da pintura italiana tinham sido reabilitados havia muito tempo, tudo estava por fazer nesse domínio para a pintura do Norte anterior ao século XVI. É ainda aos irmãos Boisseree que devemos a valorização desse campo imenso da pintura européia. O momento era propício. Como a secularização dos bens dos mosteiros nas regiões renanas dependia então da França, em conseqüência do tratado de Lunéville, vinham à hasta pública numerosas obras de arte. Sulpiz e Melchior só tiveram que ir buscá-las. Compraram sua primeira obra em 1804 e logo estenderam suas investigações para fora de Colônia e do próprio Reno, fazendo campos de pesquisas em diversas cidades da Alemanha e em Flandres. Ao mesmo tempo, outro curioso se entregou a uma empresa semelhante, um cônego chamado Wallraf (1748-1824). Apaixonado por sua cidade de Colônia, deixou-lhe ao morrer 1.616 obras de pintura que serão instaladas num museu especial graças a J. H. Richartz [26].

Não foi Colônia que se aproveitou da coleção Boisserée. Os irmãos as expuseram em Heidelberg em 1810, depois em Stuttgart e acabaram por vendê-la em 1827 ao rei da Baviera Luís I, que queria fazer de Munique a grande capital artística da Alemanha. Foi, pois, instalada na pinacoteca dessa cidade, construída por Leo von Klenze de 1826 a 1836; ainda hoje ela faz parte da riqueza desse museu em obras alemãs e flamengas de épocas remotas.

Um acontecimento importante é a primeira monografia consagrada aos Van Eyck, de autoria de G. F. Waagen [27]; nela se celebra a continuidade flamenga como um fator independente, fonte das escolas nórdicas do século XV.

A admiração delirante pelo misticismo cristão, que constitui uma das pulsões do romantismo alemão, suscitava em 1797 as *Efusões de um religioso apaixonado pela arte* [28] (já citado) de Wilhelm Heinrich Wackenroder, um rapaz doente que morreu dois anos depois, aos vinte e cinco anos de idade, o que contribuiu não pouco para o sucesso de sua obra. Wackenroder redescobriu Nuremberg, os primitivos alemães e instaurou o culto de Albrecht Dürer. Sua influência foi enorme; F. von Schlegel inspirou-se em suas idéias nas *Descrições de quadros de Paris e dos Países-Baixos* [29] (1802-1804). Para Wackenroder, só era válida a arte cristã. Como farão mais tarde os italianos, quando se discutirem na segunda metade do século os componentes da criação artística, ele considera esta como absolutamente autônoma: o artista age por inspi-

ração divina e o crítico deve ficar em posição de humildade diante da obra de arte para aderir ao seu poder mágico. Enquanto a França se entrega à perseguição religiosa, a Alemanha conhece então uma renovação da religiosidade. Em 1799, em sua obra *A cristandade da Europa* [30], o poeta e novelista que escreve sob o pseudônimo de Novalis (1772-1801) celebra a Idade Média como a idade de ouro do catolicismo.

O impulso místico de Schlegel e Wackenroder prossegue com o francês Alexis François Rio (1797-1874), autor de duas obras sobre a *Arte cristã* [31]. Também para ele a inspiração religiosa é o único critério para a avaliação de uma obra de arte. É ele quem revaloriza Fra Angelico e Perugino e, como Schlegel, discerne no período romano de Rafael os fatores de um declínio da pintura.

Amigo e admirador dos pré-rafaelitas, John Ruskin (1819-1900) mantém esse estado de espírito até a aurora do século XX. Note-se, porém, que seus escritos sobre a arte antiga pertencem ao primeiro período de sua exuberante carreira: *As sete lâmpadas da arquitetura* (1849), *As poesias de Veneza* (1851), *Giotto e suas obras* (1853-1860), *Manhãs em Florença* (1875-1877). Para Ruskin, a função do artista consiste em ser o intermediário entre o homem e a natureza, mas de maneira toda intuitiva: "Sua tarefa não é pensar, raciocinar, conhecer. Nenhuma dessas coisas é para ele; sua vida tem apenas duas finalidades: ver e sentir." Nisso ele concede uma superioridade aos artistas primitivos. Mas durante o Renascimento há uma certa contaminação do pecado do orgulho científico. Ruskin admira o estilo gótico, que prefere ao grego em virtude do amor espontâneo da natureza que tal estilo testemunha, mesmo que essa predileção conduza o artista a certa rudeza de expressão, pois Ruskin é hostil a essa busca da perfeição que paralisa a vitalidade. A famosa teoria seletiva para se atingir uma beleza ideal lhe parece um erro; qualquer dado da natureza é válido como tal. Tendo recebido as lições de Copley Fielding e de J. D. Harding, Ruskin era um desenhista de talento, que ilustrava pessoalmente suas obras com gravuras. Deixou milhares de desenhos dos quais se fazem freqüentes exposições.

Nos últimos quarenta anos de sua existência, Ruskin defendeu com paixão idéias sociais, o que não raro aproximava as afirmações desse aristocrata riquíssimo das do *Manifesto comunista* de Marx e Engels (1848). Era violentamente hostil ao maquinismo e ao surto da sociedade industrial. Para pôr seus atos de acordo com suas idéias, nunca andou de trem. Tinha tal admiração pelo passado medieval que qualquer restauração lhe parecia um sacrilégio; segundo ele, era preferível deixar um monumento conhecer a nobreza da ruína.

Na França, a pintura da Idade Média nunca se recuperou do desprezo que conhecera como pintura "gótica" nos séculos clássicos. Muitas pinturas sobre madeira serviam de painéis de armário em fundos de cenário. Um dos primeiros eruditos a pesquisar quadros da Idade Média foi o conservador dos desenhos do Louvre Frédéric Reiset (1815-1891). Mas

foi preciso esperar um pouco mais para se perceber que a França tivera uma pintura na Idade Média. Quem a revelará será a exposição dos "Primitivos Franceses".

A pintura francesa da Idade Média arrastará na esteira de sua ruína a do século XVI, da qual subsistem apenas raríssimos espécimes, sem suficiente coerência que permita reconstituir sua história.

2

AS SEDUÇÕES DO DETERMINISMO

Foram necessários longos debates para que a história lograsse definir seu lugar entre as ciências morais e políticas. A solução do problema afigura-se ainda mais difícil para a história da arte; com efeito, parece à primeira vista que em nenhum domínio a ação psicológica deva ser tão importante como na arte, que é em grande parte uma atividade lúdica. Ora, só existe ciência do geral; a história-ciência, que não se contenta em enumerar fatos de observação, mas investiga as relações causais entre os diferentes fatos particulares, deve, parece, rejeitar de seus exames o evento fortuito que constitui por excelência a criação individual, resíduo de seu estudo, que já não pertence ao seu domínio, mas ao de outra ciência moral: a psicologia. Um historiador, François Simiand, não chegou a dizer que "o indivíduo é, para quem procura as relações científicas, o inimigo"?

Também os historiadores do século XIX foram tentados a reduzir a explicação do fato artístico reconduzindo-o a outro elemento qualquer, mais compreensível pelas relações do determinismo.

As diferentes formas do determinismo artístico mencionadas pelos historiadores são as seguintes, enumeradas numa ordem que vai da mais materialista à mais espiritualista: o determinismo do material, o determinismo técnico, o determinismo do meio (que se decompõe em meio geográfico, racial, social e cultural).

O determinismo do material — que pertence também, se se quiser, ao âmbito do meio — parte da idéia segundo a qual as matérias de que o artista dispõe influenciam suas concepções, sobretudo na arquitetura. Em 1839, o famoso geógrafo alemão Ratzel, criador da antropogeografia, exprimia pela primeira vez essa idéia, retomada amiúde por historiadores de arte, notadamente pelo conde Melchior de Voguë, que mostrou em sua *Arquitetura civil e religiosa na Síria Central*, publicada de 1865 a 1877, os efeitos da ausência de madeiras na região sobre os monumentos que ele estudava; por Soldi, que via [32] na monumentalidade da arte egípcia um efeito da densidade dos materiais empregados; por Brutails [33], que em 1900 aplicará os mesmos princípios à arqueologia da Idade Média, e por muitos outros.

Um historiador alemão, Haendcke, chegou a consagrar todo um livro ao estudo dessas influências [34], que pouco a pouco foram reduzidas

pelos historiadores mais recentes, tendo em conta uma certa "vocação formal" que cada matéria apropriada à arte contém em si, como diz Henri Focillon em *La vie des formes*. O determinismo do material nos conduz naturalmente ao determinismo técnico, sendo a técnica o meio pelo qual o homem atua sobre a matéria.

Arquiteto, teórico e historiador de arte, o alemão Gottfried Semper, nascido em Hamburgo, em 1803, fazia do imperativo técnico a verdadeira noção da criação artística. Colocava a arquitetura acima de todas as artes e censurava Lessing e Winckelmann por terem dado tanta importância à escultura. Tendo feito seus estudos em Dresden, pôde conhecer, graças ao famoso museu, a escultura antiga; a arquitetura romana e a do Renascimento lhe foram reveladas por uma viagem que fez à Itália, renovada em 1834. Em Paris, conheceu o arquiteto Ignace Hittorf e partilhou com ele a descoberta de que a arquitetura grega era uma decorrência da pintura. A revolução de 1849, expulsando-o da Alemanha, teve grande influência em seu destino, porque obrigou-o a passar uma temporada na França e sobretudo na Inglaterra, onde teve oportunidade de ver, em 1851, a Primeira Exposição Universal de Londres, que tinha por objetivo valorizar as artes decorativas. A exposição causou-lhe forte impressão e ele a exprimiu em 1852 em sua obra *Ciência, indústria e arte* [35]. Ainda em Londres ele publicou, em 1853, o ensaio *Architecture and Civilization* [36]. Em 1855 Semper é chamado a dirigir a seção de arquitetura da célebre Escola Politécnica de Zurique, emprego que ele conserva até 1871; reedificou-lhe a construção de 1872 a 1881 e participou ativamente da reconstrução da cidade de Viena.

É em 1861 e 1863 que são publicados os dois primeiros volumes — a continuação jamais apareceu — de sua obra fundamental, *O estilo nas artes técnicas e arquitetônicas* [37].

Para ele, todas as formas se encadeiam segundo princípios que tiram sua lógica das aplicações da técnica, e não hesitava em invocar os princípios anatômicos de Cuvier e o evolucionismo de Darwin. Taine, por sua vez, apelava para Claude Bernard. A biologia, que então tomava impulso, pesava fortemente sobre os espíritos desse tempo.

O arquiteto, pensa Semper, deve deixar-se guiar pela prática, e não pela teoria. Quanto às formas da ornamentação, não nascem gratuitamente da invenção do artesão — são determinadas pelo ofício. Assim, o estilo geométrico dos povos nórdicos seria devido, explica ele, ao uso preponderante do vime e dos produtos têxteis.

De um modo geral, foi muito severa a reação contra o materialismo de Semper, particularmente da parte de Riegl. Sem dúvida poderíamos emitir um julgamento mais eqüitativo sobre sua obra se ele a tivesse terminado. Com efeito, ele tratou apenas da primeira parte, relativa aos materiais e à técnica. Numa segunda parte deveriam ser abordadas as influências geográficas, etnológicas, climáticas e religiosas, o que o levaria, em suma, a situar-se no terreno de Taine. Finalmente, na terceira parte, seriam estudadas as influências de tipo pessoal, provenientes do próprio artista e de seu patrono.

Os princípios enunciados pelo arquiteto Eugène Viollet-le-Duc tiveram na França uma repercussão tão grande quanto os de Semper, seu contemporâneo, na Alemanha. Ou até maior, pois as teorias de Semper foram rapidamente contestadas, especialmente por Alois Riegl, enquanto foi necessário esperar os anos 1930 para que se bombardeasse o rigor das teorias funcionalistas que Viollet-le-Duc emitira a propósito da abóbada de ogivas, para ele criação-chave da arquitetura medieval. Por outro lado, seus princípios estiveram na base da restauração dos monumentos da Idade Média, a ponto de se terem visto arquitetos — ele próprio deu um exemplo disso — reconstruir um monumento não "idêntico", como se diz hoje, mas "tal como deveria ter sido" se seu criador houvesse seguido, como deveria, os princípios implacáveis da lógica arquitetural.

Em seu *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XV^e^ siècle* (1854-1868), que abrange apenas a Idade Média, Viollet-le-Duc demonstra que todos os órgãos — e até a ornamentação que os exprime — decorrem de uma adaptação lógica a uma determinada função: a técnica construtiva domina, pois, todas as formas; a catedral gótica, segundo ele, é o monumento mais perfeito porque nele tudo se reúne de acordo com as leis de uma lógica estrita comandada por um dado programa. Em seus *Entretiens sur l'architecture* (1863), Viollet-le-Duc estende essa idéia à construção moderna, da qual ele próprio propõe exemplos racionais tirados do uso, então totalmente novo, do ferro, sem se dar conta de que entra em contradição com suas próprias teorias, uma vez que obriga o ferro a dobrar-se ao sistema da arquitetura gótica.

O determinismo do "meio" é infinitamente mais vasto porque compreende a atmosfera material, social, política, moral e intelectual dentro da qual o homem se move, como o define o francês Hippolyte Taine (1828-1893), que aplicou seu espírito à história da filosofia, da literatura e da arte numa postura racionalista que lhe valeu a inimizade dos bem-pensantes de seu tempo. Taine sucedeu a Viollet-le-Duc na cátedra de arte e estética da École des Beaux-Arts em 1864.

Para justificar sua posição, Taine invocava o método experimental de Claude Bernard. Construiu todo um sistema histórico cuja influência foi tal que por muito tempo se costumou designar como "tainiano" o método que consiste em procurar a causalidade da criação artística nas reações do meio sobre esta última. Taine, contudo, não é o inventor dessa idéia. A noção da influência do meio geográfico sobre o homem, em particular, data de muito mais longe. Historiadores como Braunschvig [38] e Lucien Febvre [39] mostraram que, remontando através de Michelet, Montesquieu e *La République* de Bodin, encontraríamos na origem dessa tradição crenças astrológicas e mágicas que mergulham suas raízes no fundo obscuro das origens da humanidade. Taine não é sequer o inventor da idéia que consiste em aplicar o método à expli-

cação de uma obra literária ou artística. Quem teve essa iniciativa foi o padre Du Bos, exumado por Brunetière [40] e Braunschvig [41], que em suas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publicadas em 1719 — e onde ele tentava substituir a crítica dogmática do século XVII por uma crítica explicativa —, considerava que o gênio dos povos ou dos indivíduos se regia pelo que ele denominava nascimento físico e nascimento moral. Du Bos levava muito longe o determinismo geográfico, afirmando que as propriedades do ar e do clima para produzir esses "espíritos animais" retomados de São Tomás de Aquino por Descartes explicavam as maiores ou menores aptidões de um povo para a criação artística. "Os povos nos quais as artes não floresceram", chegava ele a dizer, "são povos que habitam um clima impróprio para as artes. Sem isso elas teriam nascido por si mesmas ou pelo menos teriam passado à frente do comércio." Foi do padre Du Bos ou da tradição acima evocada que Winckelmann retomou a idéia da existência de climas favoráveis às artes? Sempre é verdade que ele explicava a perfeição clássica a que chegaram a Grécia e a Itália pelo céu azul, pela luminosidade límpida e pelo clima suave desses países, enquanto o clima nebuloso e rude do Norte hiperbóreo só lhe parecia propício à criação do gótico, segundo ele imperfeito. Herder, o amigo de Goethe, e o próprio Goethe ainda se nutrem dessa idéia. Um alemão, Georg Forster, consagrara em 1789 um livro à questão: *A arte e seu tempo* [42]. Cabia a Taine dar às influências climáticas esse caráter imperativo graças ao qual ele acreditava conferir à história a certeza da ciência. Na Holanda, diz ele, "a água faz a erva, que faz o gado, que faz o queijo, a manteiga e a carne, que juntos, com a cerveja, fazem o habitante" [43]. Ficamos a perguntar-nos por que ele se deteve em tão bom caminho. Como o homem, após sua morte, retorna à terra, ele poderia ter dito que o habitante sem dúvida faz a erva, que faz o gado, etc., e poderia ter-se rejubilado por elevar seu ciclo de causalidades à perfeição, fazendo dele um ciclo fechado. No entanto, as teorias de Taine sobre a influência geográfica deixaram uma marca profunda na história da arte e vários historiadores, como o italiano Barbantini [44], o alemão Hellpach [45] e o holandês Johan de Jongh [46], dedicaram, depois dele, obras especiais à ação dos agentes físicos sobre esta ou aquela escola de arte.

A ação dos agentes sociais sobre a produção da obra de arte talvez tenha sido levada por Taine a um grau de exigência ainda maior que a dos agentes físicos. A escola de Durkheim [47] insistiu longamente sobre todos os fatores sociais que determinam a produção da obra de arte. Um sociólogo francês, Guyau, chegou inclusive a ver no fato artístico um fator meramente social, ampliando, é verdade, o conceito social a ponto de fazer dele a manifestação, no indivíduo, de uma espécie de sintonia universal [48].

Em virtude de influências políticas, essa busca das relações de dependência entre a arte e a sociedade conhecerá um grande ressurgimento na segunda metade do século XIX.

Taine porém, antes de Dvorák, ressaltou o fato de que todas as manifestações artísticas, intelectuais, morais, religiosas e institucionais de uma dada época guardam entre si uma certa relação — é o que ele chama de "lei das dependências mútuas". Infelizmente, ele não se contentou em constatar tais relações e quis estabelecer entre essas diferentes manifestações uma hierarquia causal, surgindo a obra literária ou artística como conseqüência das outras manifestações culturais, e não num mesmo plano da causalidade.

O problema da raça é um dos que se revestiram da mais viva atualidade em razão dos movimentos políticos e sociais que nele encontraram sua razão de ser. No entanto, pode-se dizer que, se o sentimento da raça nunca foi mais desenvolvido que em nossa época, jamais sua noção foi mais mal definida. Quer lhe dêem uma expressão antropológica, etnológica, geográfica ou lingüística, os historiadores ainda não lograram entrar num acordo quanto ao que se deve entender pelo conceito de raça. A noção racial pertence, entretanto, ao objeto de nosso estudo, pois foi a responsável por muitas das teorias sobre a evolução artística. Limito-me aqui a lembrar a idéia romântica do conde de Gobineau, que via a faculdade artística como inerente à sensualidade da raça negra e explicava o desenvolvimento da arte nas raças branca e amarela pelo que chamava de "melanização". O primeiro historiador de arte que procurou distinguir na composição nacional de um povo os fatores étnicos originais, para seguir através das manifestações artísticas daquele os destinos próprios de cada um desses fatores, foi Courajod. Foi em suas lições ministradas na Escola do Louvre, no fim do século passado, que o fogoso conferencista lançou a hipótese de que as origens da arte gótica se encontrariam na germanização pelos francos da etnia galo-romana. Ao fermento germânico puramente criador, Courajod opunha com desprezo, como veremos, o elemento latino, produtor de academismo.

Que iniciativa todas essas teorias deterministas deixam ao indivíduo na criação artística, em que medida os historiadores da arte consideraram esta como um ato livre, sem embargo das influências internas e externas que atuam sobre o artista, em que condições admitiram que a evolução da arte podia estar submetida à mudança fortuita, produto da contingência individual?

O mais coerente sistema de explicação determinista da arte jamais estabelecido foi o de Taine; se em seus estudos de crítica literária ele deixou algum lugar para o papel do indivíduo, em seus estudos de história da arte a ação individual é praticamente nula. Em Taine o artista é uma pasta mole moldada pelo meio; sua posição é unicamente receptiva; ele é o paciente da história, e não o agente; a obra de arte não passa de um "produto", tal como um produto econômico. Não estou inventando nada. Afinal, não é ele quem diz que "a virtude e o vício são produtos, como o vitríolo e o açúcar"? Não contente em reduzir o artista

ao papel de trabalhador dócil, cumpre reduzir também sua complexidade psicológica a essa simplicidade arbitrária que anima sua paixão racionalista mostrando-o, no pouco de liberdade que lhe resta, acorrentado ao que ele chama de "faculdade dominante". Quanto aos gênios, só foram grandes, diz ele, em virtude da harmonia que os cerca. Multidões de exemplos contrariam sua tese. Todos os solitários da história da arte se levantariam para protestar contra esse "caporalismo". Ficamos pensando num Rembrandt, que só foi realmente ele mesmo, só se tornou de fato o grande Rembrandt quando, rompendo com um meio burguês que o sufocava, desprezado por todos, foi encerrar-se num sótão.

Ficamos pensando em todos os grandes inovadores do século XIX que se viram rejeitados por seu meio. Em Théodore Rousseau, em Millet retirando-se para a floresta de Fontainebleau para fugir da sociedade de seu tempo.

A contradição, aliás, não embaraça Taine. Quando a encontra, limita-se a escamoteá-la. Assim, ao expor as características da pintura italiana do século XV, incomodado pela personalidade de Masaccio, ele declara: "É um meditativo que dá um golpe de gênio", sem se lembrar de que esse golpe é proibido por seus rebanhos disciplinados. Às vezes, inclusive, ele passa ao largo das contradições sem percebê-las. Assim é que ele explicava "a pintura sóbria, elevada e severa" de Poussin pelo ambiente da corte de Luís XIII, esquecido de que Poussin passou quase toda a sua vida em Roma e que, chamado por Luís XIII para trabalhar no Louvre, esse "ambiente", o da corte, lhe pareceu tão requintado e amaneirado que não conseguiu suportá-lo e não sossegou enquanto não escapou de lá. Outro erro de Taine é acreditar que numa mesma época todos os filósofos, literatos, moralistas e pintores obedecem a movimentos de tropa. As operações do espírito humano são mais sutis e não se prestam às disciplinas racionalistas com tal rigor. O autor de *La philosophie de l'art* não sabe matizar o certo, o provável e o possível, parece ignorar que cada época encerra em si mesma seu passado, seu presente e seu futuro; que, segundo a fórmula feliz de Henri Focillon, "a história é um conflito de precocidades, atualidades e atrasos". Não se pode, contudo, condenar em bloco o sistema de Taine, se bem que, apesar de suas afirmações racionalistas, ele misture em demasia os desígnios moralistas e os objetivos literários com o raciocínio científico; muitas de suas deduções continuam sendo aceitáveis, desde que se reduza seu determinismo rigoroso ao estado de simples possibilismo, como o fez no domínio da geografia humana o talento matizado de um Vidal de la Blache opondo-se ao rigorismo de um Ratzel.

A causa dos desacertos de Taine deve ser procurada no fato de ter ele voluntariamente tentado impor à história os métodos próprios das ciências exatas. É a biologia, em particular, que parece tê-lo dominado, e não é inútil lembrar que durante dois anos ele freqüentou os cursos do museu de história natural antes de abordar seus estudos históricos. Então se compreende melhor por que sua teoria do meio é um reflexo da adaptação darwiniana. Assim agindo, Taine, como ele próprio confessa, seguia o movimento geral de seu tempo, que aproximava as ciências morais das ciências sociais.

Não é tão grande a diferença, portanto, entre Burckhardt e Taine, salvo no caráter doutoral do francês. Burckhardt faz o levantamento de uma civilização, não procura as relações causais entre seus diversos elementos. No entanto, esse modo de considerar a obra de arte como um fato da história, integrado num momento da aventura humana, terá grande influência sobre os historiadores de arte na segunda metade do século XX.

3

O RENASCIMENTO REENCONTRADO E PERDIDO

A maioria dos termos empregados para designar os estilos históricos foi criada *a posteriori* e quase sempre com uma acepção pejorativa. Coisa totalmente diversa sucede com "Renascimento", que repousa num sentimento de superioridade vivido em toda a sua plenitude pelos homens da época ao qual se aplica.

Vasari é o primeiro a empregar a palavra *rinascità*, mas a tira da forma verbal na terceira pessoa *rinacque*, pela qual, como vimos, Ghiberti, em seus *Comentários*, exprime a idéia de um despertar da criatividade humana após a derrocada cultural da época do Baixo Império, época de trevas que ele qualifica de *media età* ("idade média").

A intuição disso aparecera bem antes na consciência coletiva italiana, em Villani, antes mesmo que em Boccaccio, portanto no século XIV.

Todavia, enquanto se desenvolvia a civilização moderna oriunda do Renascimento, a consciência dessa época como entidade autônoma, iniciadora de um "progresso", tinha-se atenuado no decorrer do século XVII. Reaparecerá no tempo do "Iluminismo", quando espíritos fortes como d'Alembert invocarão os homens do século XVI como seus precursores nessa rejeição dos "séculos de ignorância" e na instauração do racionalismo [49].

Voltaire vê a queda do Império romano, pelo esforço conjugado dos bárbaros e dos cristãos, como a origem da crise de civilização que o gênio toscano finalmente resolverá pelo renascimento das letras e das belas-artes [50].

Esse Baixo Império, que, sucumbindo ao peso dos bárbaros, vira o eclipse da civilização antiga, foi notavelmente estudado, no fim do século XVIII, numa obra monumental de autoria do inglês Edward Gibbon, que a escreveu na Suíça de 1776 a 1780. É uma das raras obras históricas do Antigo Regime que conservou seu valor científico apesar das ressalvas que lhe foram feitas desde sua publicação, principalmente a propósito dos preconceitos anticristãos que se lhe atribuíram, um pouco injustamente, em razão da ironia por vezes mordaz de suas observações sobre certos aspectos da Igreja nascente [51]. A grande originalidade desse livro está na consideração de que esse Império, aniquilado em sua *pars*

occidentalis, teve prosseguimento em sua *pars orientalis* através dessa civilização que os eruditos franceses do século XVII, com rara felicidade, batizaram de bizantina. Para Gibbon, portanto, o Império morre em 1453, data da tomada de Constantinopla pelos turcos.

Os estudos sobre o Renascimento italiano, que deveriam tornar-se a base de qualquer cultura artística, já se esboçam na passagem do século XVIII para o XIX com as obras do inglês William Roscoe (1753-1831), que valoriza o que será considerado como a idade de ouro desse período: *A vida de Lourenço de Médicis, chamado o Magnífico* [52], publicada em 1796, e *A vida e o pontificado de Leão X* (1805) [53]. A essa visão idílica se oporá o historiador suíço Sismonde de Sismondi, que via o maior esplendor da civilização italiana na época em que se instituiu o regime democrático (*História das repúblicas italianas na Idade Média*, 16 vols., 1807-1818).

Enquanto os enciclopedistas e Voltaire mergulhavam toda a Idade Média na barbárie, o romantismo, movimento irreversível surgido no próprio século XVIII em oposição ao neo-classicismo, a reabilitava. O prestígio da Renascença achava-se atenuado e só em meados do século, com o influxo do racionalismo positivista na consciência histórica, voltou-se a dar importância a esse período da aventura humana.

Todavia, o termo "Renascimento", em sua acepção histórica, que na literatura será empregado pela primeira vez, ao que parece, em 1829, por Balzac em *Le Bal de Sceaux*, vai-se difundir através da França, da Alemanha e da Inglaterra por essa época. Na metade do século, a idéia do Renascimento agitava os espíritos, como o testemunham na França e na Alemanha dois grandes livros quase contemporâneos.

Jules Michelet, em 1855, realiza a síntese dessa época fulgurante na primeira obra que terá por título *La Renaissance*, o sétimo volume de sua *Histoire de France*. Somente o século XVI era levado em consideração por ele; escapou-lhe a força inovadora do Quattrocento. Michelet vê o "despertar" do século XVI na descoberta do homem e do mundo, terrestre e celeste. Nesse grande movimento, a Antiguidade despertada torna-se um dos fundamentos dessa nova fé que vai construir a Idade Moderna. "A arte e a razão reconciliadas, eis o Renascimento, o casamento do belo e do verdadeiro."

Quem ainda lê *La Renaissance* de Michelet, hoje? Mas, cinco anos mais tarde, a obra intitulada *A civilização do Renascimento na Itália* [54] do professor suíço de língua alemã Jakob Burckhardt (1818-1897) permaneceu como um grande clássico da literatura histórica, cem vezes reeditado em todas as línguas [55].

Abarcando com um só olhar a Itália do século XIV ao XV, Burckhardt expõe todos os problemas de cultura e sociedade desses tempos fecundos que constituíram um estado particular da civilização. Um quadro vivo do plano de fundo político o leva a ver na tirania, regime que vigora na Itália mesmo, às vezes, sob a aparência democrática, essa expressão do individualismo que lhe parece ser o ponto focal de toda essa civilização, princípio oposto ao anonimato da Idade Média. Mostra em seguida que o despertar da Antiguidade é um dos estimulantes dessa

pesquisa, mas, mais que uma causa, vê nele uma resultante. Tudo isso nos introduz nessa descoberta da natureza e de sua própria natureza que obseda o homem dessa época. A quinta parte da obra integra o indivíduo do Renascimento em seu contexto social, constituído essencialmente pelo fator urbano. A última parte estuda os costumes e a religião e conclui por um enfraquecimento geral da fé cristã.

Muito se tem insistido nas lacunas desse texto tão brilhante, que no entanto não nos cansamos de dizer insubstituível, e Robert Klein, que o apresentou numa edição de bolso em língua francesa, não deixou de enumerá-las. A principal, reconhecida pelo próprio Burckhardt, é a ausência de um estudo sobre os aspectos artísticos do Renascimento. E, não obstante, todos os autores que tratam, pouco ou muito, da historiografia da história da arte não deixam de ver no tratado de Burckhardt a obra fundamental dos estudos sobre a história das belas-artes do Renascimento italiano. Não podemos impedir-nos de ver aí um abuso, em que é preciso reconhecer uma certa inclinação dos historiadores germânicos no sentido de sempre privilegiar a história das idéias em detrimento da dos fatos, tendência que dará origem a várias escolas, como se mostrará na seqüência deste livro. Eu próprio sucumbi à tentação, acabando por me aperceber de que desde o começo deste capítulo só falei de história, e não de história da arte.

Quais são, pois, os pioneiros do estudo da arte do Renascimento e em particular da arte italiana?

Na realidade, a renovação dos estudos sobre a arte do Renascimento italiano foi feita na geração seguinte por um francês cuja obra considerável está hoje um pouco esquecida: Eugène Muntz (1845-1903) [56]. Muntz nasceu em 1845, em Saulz-sous-Forêt, na Alsácia; sua família aderiu à França após a anexação dessa província pela Alemanha, e sem dúvida foi isto o que determinou o seu destino. Em 1874, com efeito, esse filho de notário que empreendera estudos de direito foi designado para ser um dos alunos da recém-fundada Escola Francesa Arqueológica de Roma, que devia transformar-se num grande centro de pesquisadores. Sua bolsa era trienal. Sem dúvida é exagerado dizer, como se fez, que durante esses três anos ele realizou uma colheita que explorou durante trinta anos, pois em seguida Muntz empreendeu numerosas viagens à Itália. Mas, ao contrário de Burckhardt — que então ensinava em Zurique, passando depois a Basiléia —, que era o tipo acabado do doutor de universidade, Muntz era um homem de campo. Não que não tenha ensinado. Conservador da biblioteca e dos arquivos da École des Beaux-Arts, substituiu Taine durante sete anos em sua cátedra de história da arte nessa escola. Porém o objeto de sua predileção era antes de tudo a pesquisa do documento. As perspectivas de descobertas eram então magníficas. Os arquivos da Itália, em que tantas atas do passado tinham permanecido virgens de qualquer olhar humano desde a sua redação, e as bibliotecas, em que tantos escritos preciosos estavam sepultados

sob a poeira dos séculos, foram seus territórios de caça. O misterioso Vaticano, tão fechado, abriu para ele os seus segredos. Sua curiosidade era universal: estendia-se da pintura à tapeçaria e ao bordado, da arquitetura aos últimos detalhes das artes suntuárias. O que ele perseguia era sobretudo o documento inédito. Suas amplas bibliografias guiarão os futuros pesquisadores. A biblioteca que ele constituiu era tão completa que, logo depois de seu falecimento, um editor de Frankfurt lhe publicou o catálogo para servir de modelo aos eruditos e estudantes. Teve o mérito de não se limitar às figuras históricas mais ilustres, percorrendo também as províncias. Mas quem lhe forneceu suas mais belas colheitas foi o Vaticano, o que lhe permitiu escrever esse monumento sempre útil de consultar que tem por título *Les arts à la cour des papes aux XV^e et XVI^e siècles*, publicado em quatro volumes ao longo de vinte anos de pesquisas (1878-1898) que revelaram ao mundo peças desconhecidas do pontificado de Martinho V ao de Leão X (1471-1521). Querendo ultrapassar a Itália, Muntz empreendera uma vasta síntese sobre o Renascimento europeu, mas permaneceu nessa terra privilegiada da arte que foi a sua iniciadora, tendo a morte interrompido seus trabalhos [57].

Fiel à estética do belo ideal, para ele a perfeição tinha sido atingida por Rafael, sobre o qual escreveu uma monografia. A hora de Miguel Ângelo ainda não havia soado. Como Burckhardt, ele considera que o Renascimento ocorreu porque, retomando a tradição greco-romana, os italianos reencontraram seus títulos hereditários. Se a obra de Muntz é fecunda em fatos recolhidos, em documentação inédita, não nos devemos admirar de que sua glória póstuma tenha sofrido. Como vimos, e o veremos para outros autores, o teórico tem mais possibilidades de sobreviver na memória dos homens que o erudito. Em seu tempo, porém, a França, pouco simpática aos teóricos, fez justiça a Muntz. Apreciava-se sua objetividade, a minúcia de suas informações, "a mais bem feita para aplicar-se à história das belas-artes, porque totalmente oposta à crítica professoral, à crítica de 'doutrinas', à odiosa crítica desses pedantes, que se julgam mestres porque são mestre-escolas. Aqueles voltam continuamente à obrigação de cravar estacas numa baixada: é preciso compor prefácios de grandes tiradas, encher os espaços vagos com considerações pomposas, esses fogos de artifício de frases que os basbaques vão aplaudir nos cursos públicos" [58].

Durante a primeira metade do século, não faltaram as monografias sobre Rafael, sempre consagrado como o deus da pintura; uma das mais inteligentes é a do francês Quatremère de Quincy [59], mas não trazia nada de novo. Ao contrário, o livro do alemão J. D. Passavant (1787-1861), *Rafael de Urbino e seu pai Giovanni Santi* [60], comportava uma documentação inédita colhida nas fontes. Enriquecida de documentos anexados ao seu teor original, provida de um catálogo crítico, essa obra, publicada em 1839, tem o mérito de ser a primeira grande monografia de artista de caráter científico, à maneira moderna. Seu autor, que encerrou sua carreira num museu (o Instituto Staedel de Frankfurt), oferece a particularidade de ter sido um pintor, aluno em Paris do ateliê de David e depois do barão Gros; em Roma, freqüentou os nazarenos.

Burckhardt consagrou uma obra ao estudo da arte do Renascimento sob a forma de um tratado sobre a arquitetura que constitui um dos tomos da *História da arquitetura* de Hans Kugler [61]. Talvez se tenha negligenciado excessivamente, em Burckhardt, o *Cicerone* [62] (1855), obra inspirada por uma viagem à Itália, redigida da primavera de 1853 à primavera de 1854. Seu título levou a considerá-la como um guia um pouco descosturado, mas ela compreende "leituras" de obras realmente notáveis, denotando qualidades de percepção visual que o autor poderia ter explorado. Mas o homem que escreveu as admiráveis *Considerações sobre a história universal* [63], que tanto impressionaram Nietzsche, é antes de tudo um historiador cujo grande mérito foi ter ultrapassado a narrativa política para penetrar na própria alma das civilizações.

Sem dúvida Burckhardt criou uma espécie de fetichismo do Renascimento italiano que se prolongou até 1930. No entanto, é a outra tradição, a dos pré-rafaelitas, que o ensaísta inglês Walter Pater (1839-1894) se liga em sua admiração por esse momento artístico. Com ele penetra na Inglaterra o idealismo alemão; aliás, ele o vai buscar na fonte, isto é, em Winckelmann, a quem consagra um ensaio em 1867 [64]. Diversos ensaios sobre artistas do Renascimento serão reunidos numa coletânea em 1873 [65]. Pater é em parte responsável por essa atitude de devoção para com o Renascimento florentino que durante muito tempo caracterizou a boa educação de uma jovem inglesa de boa família. Pode-se dizer que ele foi o primeiro a sentir o encanto melancólico e cativante de Botticelli, e sua intuição percebeu a importância de Giorgione. Sua influência foi muito grande sobre Berenson, cuja vocação sem dúvida foi despertada por ele.

Seu ensaio *O Renascimento* surgiu em 1893, como um manifesto no momento em que Ruskin se entregava à tarefa de converter os ingleses à Idade Média e do Renascimento só tolerava os pintores anteriores a Rafael. O deus de Pater era Miguel Ângelo, o que era novidade na época. Para apreender a obra de arte, Pater assumia uma atitude de contemplação puramente intuitiva, da qual fazia inclusive uma espécie de regra de vida: "Arder perpetuamente com essa chama dura, brilhante como uma gema, conservar esse êxtase, eis o triunfo de uma vida. Poderíamos até dizer que a formação de hábitos está na origem de nossos insucessos: afinal, o hábito remete a um mundo estereotipado e constitui a similitude de duas pessoas, de dois objetos, de duas situações. Já que tudo foge sob nossos pés, por que não apreender em pleno vôo a paixão deliciosa, a preciosa aquisição intelectual que parece aligeirar o horizonte e libertar a um tempo nosso espírito, a emoção de nossos sentidos, diante de um tom misterioso, de uma cor estranha, de um odor curioso, do rosto de um amigo?" [66]

Servidas pelas qualidades excepcionais de seu estilo, que lhe confere às idéias um caráter sedutor, as teses de Burckhardt estavam contudo impregnadas das tendências positivistas que atribuíam à razão, oposta ao irracionalismo religioso, a origem do despertar da civilização moderna. Porém não tardariam a provocar os diversos protestos suscitados pelos sentimentos nacionalistas com que se chocavam e pelas tendências místicas do romantismo cristão. Fica-se indignado com a importância atribuída à Itália, nega-se que a influência antiga tenha sido determinante, quer-se que o impulso de um novo espírito tenha sua fonte nos dados originais da civilização ocidental fecundada pela contribuição bárbara.

Antes mesmo de Burckhardt, um esteta como Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), no tomo de sua *Estética ou ciência do belo* [67] dedicado à arquitetura (1852), declara que a arte do Renascimento italiano não passava de uma imitação destituída de inspiração e condenava toda a arte subseqüente, consagrando-lhe apenas cinco das seiscentas e dezessete páginas que compunham a obra; só o esforço arquitetural da Idade Média lhe parece válido, porque introduz noções de ordem na natureza inorgânica [68].

Em 1879, o francês Émile Gebhardt, em *As origens do Renascimento na Itália* [69], sustentava que o Renascimento tivera início com Petrarca, e mais tarde, num livro que teve um valor de choque, declarava que se devia buscar as origens do individualismo moderno no subjetivismo do misticismo medieval [70]. Retomava, reforçando-a com outros exemplos, a tese do alemão Heinrich Thode [71], tese de história da arte que fazia de São Francisco o grande iniciador; esse místico revolucionário, que rejeitava qualquer regra e qualquer dogmatismo, estava, segundo ele, na origem do grande movimento que ia dar à arte a força de libertar-se das convenções bizantinas, suscitando no fim do século XIII a figura de Giotto, esse grande inventor que iria transformar a pintura, substituindo o hieratismo clericalista de Bizâncio pela sadia interpretação da natureza.

Contra a importância atribuída por Burckhardt à influência antiga, Thode era categórico: "Não se pode falar de nada decididamente novo, original, que tenha aparecido com o humanismo", dizia ele

Apoiando a tese de Thode, o alemão Konrad Burdach procurava as fontes do Renascimento literário no fundo nacional italiano.

Em 1892, um grande historiador de arte, que devia empreender uma monumental história da arte italiana, realizada ao longo de quarenta anos, Adolfo Venturi, num artigo intitulado *La natura del Rinascimento* [72], reivindicava com veemência para a arte italiana a faculdade de proceder de um desenvolvimento popular, "indígena", análogo em sua evolução ao da linguagem vulgar.

Essa reivindicação nacionalista do Renascimento, dirigida contra o humanismo, ia conhecer um vigor ainda maior no caso dos historiadores de arte do Norte da Europa [73].

O mais violento ataque lançado contra a origem clássico-italiana do Renascimento se deve a um francês, Louis Courajod, conservador do departamento das esculturas do Museu do Louvre [74], durante tanto tempo a única escola anexada a um museu, que seria chamada a tornar-se um grande centro de pesquisas e educação artística. Sustentadas por uma eloqüência apaixonada, que de bom grado assumia um tom polêmico, as teses de Courajod provocaram muitas controvérsias. Segundo ele, o Renascimento europeu tinha seu ponto de partida na França do século XIV, revitalizada por uma contribuição nórdica originária dos Países-Baixos. O ducado de Borgonha, sob o impulso do gênio flamengo representado por individualidades tão poderosas quanto as de Klaus Sluter ou dos irmãos Van Eyck, ia libertar a arte da rotina e das convenções e criar o naturalismo moderno, enquanto a arte italiana continuava brutalmente gótica até o momento em que a península entrou na corrente de idéias trazida à luz pela França e pelos flamengos, e cuja iniciativa era retirada dos italianos, esses "filhos caçulas do Renascimento" que só fizeram temperar o movimento naturalista nórdico pelo contrapeso da estética clássica.

Vamos encontrar o eco dessa tese no romancista Maurice Barrès, que em *Le jardin de Bérénice* (1891) imagina um erudito, sem dúvida mais ou menos inspirado em Camille Jullian, que, imbuído da Gália e contemplador de Roma, afirmava que "o despertar artístico, chamado Renascimento, manifestara-se num mesmo tremor, ao mesmo tempo em toda a Europa, e demonstrou com paixão que a influência italiana não passara de um enxerto nefasto feito em nossa arte francesa, no momento em que esta, com maravilhoso vigor, ia desabrochar sua plena originalidade"[75]. Quanto ao romancista Huysmans, em *La cathédrale* (1908)[76], não chama ao Renascimento "esse retorno de classicismo avariado"?

Não admira, depois disso, ver aparecer na Bélgica um livro intitulado por Hippolyte Fierens-Gevaert *La Renaissance septentrionale* (1905).

Na Alemanha, essa reivindicação nacionalista atinge um pangermanismo sempre latente entre os historiadores da cultura, notadamente os da cultura artística. Carl Neumann (1860-1934), que devia dar-nos a primeira monografia monumental consagrada a Rembrandt (1906), declarou-se apaixonado pelo fascínio que lhe provocara a leitura de Burckhardt quando compreendeu o caráter distintivo do "nosso" mundo nórdico e da alma alemã, força-mãe da Idade Média [77]. Segundo ele, paralisado pelo gelo bizantino, "o autêntico espírito cristão reencontrou sua força criadora graças à contribuição vivificante dos bárbaros". O Renascimento "mal dirigido e sua falsa liberdade", escrevia ele, "correm em sentido contrário ao da verdadeira liberdade, nascida dos mais elevados *desiderata* da consciência. E de onde esse individualismo verdadeiramente moderno tirava suas raízes? Sobre esse ponto, nenhuma dúvida possível: tirava-as da energia bárbara, do realismo bárbaro e da Idade Média cristã". A oposição ao renascentismo à italiana não podia ser mais categórica.

Enaltecidos aparecem os humanistas, constata Kuno Franke, uma das personalidades mais poderosas da historiografia germânica desse tempo em *A personalidade na literatura alemã antes de Lutero* (1916). Sim, eles são bem enaltecidos se comparados às vigorosas personalidades dos místicos alemães do século XIV, como Mestre Eckhart, Henrich Suso, Tauler.

O racismo do francês Gobineau e do inglês Chamberlain, que procuravam a origem do gênio na superioridade dos arianos, considerados como de origem nórdica, ia reforçar essas teses. Em 1899, Chamberlain situava em torno de 1200 "o despertar dos povos teutônicos para a consciência da vocação de fundadores de uma civilização e de uma cultura completamente novas".

Em suas pegadas, em 1905, o antropólogo Ludwig Waltmann, por métodos supostamente científicos, provava que em duzentos casos examinados pelo menos oitenta e cinco a noventa por cento dos gênios italianos deviam ser atribuídos à raça nórdica!

Em 1925, o alemão Berthold Haendecker dedicava todo um livro à *Influência franco-germano-neerlandesa sobre a arte italiana de cerca de 1200 a cerca de 1650* [78].

Tendo a noção de Renascimento sido colocada desde o princípio como um conceito global, segundo os princípios da *Kulturgeschichte* inaugurada pelo próprio Burckhardt, constantemente, ao examinar sua evolução, fomos obrigados a extrapolar dos fenômenos propriamente artísticos, e no entanto só fizemos aflorar essa controvérsia criada pelo autor de *A civilização do Renascimento*; para que os dados principais do problema sejam bem colocados, precisaríamos ainda indicar todos os trabalhos que pretenderam valorizar tanto a literatura quanto a filosofia medievais [79].

Em 1939 aparece uma importante obra de Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge* [80]; essa obra tinha interessado a Paul Saxl, que a fizera publicar pelo Instituto Warburg. Ao ler essa exposição, temos a impressão de que a Antiguidade nunca desaparecera na memória dos povos da Idade Média. Houve períodos de cultura das letras antigas nos séculos VIII e XI e, enfim, no século XIV. A própria arte antiga não cessou de imprimir sua marca nas pesquisas da arte romana e até mesmo no surto da escultura gótica. As resistências dos teólogos dos séculos XII e XIII não conseguiram fazer desaparecer da consciência coletiva esse mundo fabuloso da romanidade cuja grandeza se perpetuava, afora os testemunhos literários, nos monumentos de arquitetura e de escultura mais ou menos conservados que nos legaram os romanos. Não declaravam os humanistas do século XI que "era superior a qualquer coisa o gozo que lhes proporcionava a música dos versos de Ovídio ou a beleza de uma escultura antiga"[81]?

Jean Adhémar foi, pois, o pioneiro desse gênero de pesquisas da ressurgência ou recorrência do antigo na Idade Média, ou ainda como

fonte do Renascimento. Jean Seznec [82] seguiu-o pouco depois, publicando em 1940 *La survivance des dieux antiques*. O assunto parece inesgotável. Ainda recentemente, um italiano, Salvatore Settis, empreendeu dirigir sobre esse tema uma vasta pesquisa, da qual se publicaram dois volumes [83].

Todavia, as resistências continuam firmes.

Estudando o *Declínio da Idade Média* [84], obra publicada em 1919, o neerlandês Jacob Huinzinga nega o caráter *sui generis* do Renascimento e protesta contra a tendência proteiforme desse conceito antigo, afirmando não ser necessário recuar o Renascimento até a Idade Média, mas, ao contrário, considerar que ele foi o desabrochar desta última; assim, o Quattrocento aparecia-lhe como fundamentalmente medieval.

Um americano, Charles Hower Haskins, situou o ponto de partida do verdadeiro Renascimento na França do século XII [85]. Essa opinião conhece ampla difusão e as "Décadas de Pontigny" organizam em 1968 um colóquio sobre *O Renascimento no século XII* [86].

Seria necessário evocar todos os estudos que se fizeram em múltiplas disciplinas, notadamente sobre a literatura e o humanismo em geral.

Os historiadores de arte alemães estão inteiramente convencidos da autonomia da arte de seu país. Gustav Dehio, em sua *História da arte alemã* (1919-1926), via entre o gótico tardio (*Spätgotik*) [87] e o barroco germânico uma verdadeira continuidade, passando por cima do Renascimento, breve período no qual só superficialmente se adotaram algumas formas exteriores da arte italiana [88].

Menos inclinados ao pan-nacionalismo que os alemães, os franceses, que se mostravam reconhecidos à Itália por esta lhes ter transmitido os princípios de uma nova arte após as expedições de Luís XII e de Francisco I à península, recebem de um sueco, Johan Norström, um magnífico presente no ensaio intitulado *Idade Média e Renascimento*, que celebra a originalidade da civilização francesa da Idade Média comparada à da Itália do Renascimento.

A supremacia que o Renascimento italiano exerceu após o aparecimento do livro de Burckhardt parece ter chegado ao fim. Resta saber quem se erguerá sobre esse reino decaído. É como se lêssemos a fábula do *Lion malade* de La Fontaine. Mas La Fontaine é um sábio que previu todas as situações humanas. Como o juiz de *L'huître et les plaideurs*, do ato de seu gênio soberano, apoiado por uma imensa erudição, Erwin Panofsky, com *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental* [89] iria em 1957 conciliar todo esse mundo. O livro era fruto de uma longa reflexão. Teve como ponto de partida uma série de conferências pronunciadas no quadro das "Gotteman Lectures" da Universidade de Uppsala sobre o problema do Renascimento. Muitos anos parecem ter sido necessários a Panofsky para depurar suas idéias a fim de publicá-las, e ainda

assim o fez em duas vezes. Pelo título do primeiro capítulo, que eu enfraqueceria se o traduzisse, *Renaissance Self-Definition or Self-Deception*, Panofsky colocava devidamente os dados da *disputatio*. O que se devia entender por Renascimento era, segundo ele, um fenômeno muito real, mas de caráter recorrente. O que por vezes reaparece e desaparece é uma certa concepção humanista da literatura e da arte, síntese do idealismo e do naturalismo, elaborada na Antiguidade, rejeitada pelo cristianismo dos primeiros tempos bárbaros, cuja revivescência na época carolíngia teve prosseguimento mais ou menos nos tempos otonianos, que desaparece no desmoronamento político das *dark ages*, realiza no século XII um impulso que se afirma no século XIII na França e conquista a Itália no século XIV, século de um surto que, apesar de um arrefecimento devido sem dúvida às desgraças que se abatem sobre a península na segunda metade do Trecento, triunfa definitivamente no Quattrocento. Nunca, porém, em momento algum, nem a literatura nem a mitologia antigas foram esquecidas. Essa tradição humanista está na base de toda a civilização ocidental do século IX ao XVI e até posterior, apesar das formas originais engendradas pelo cristianismo.

Em suma, Erwin Panofsky dá razão a Burckhardt. Há de fato um Renascimento precedido de várias tentativas nesse sentido, mais ou menos frutuosas, até o triunfo final. O veredito não podia ser outro. Esse filólogo apaixonado poderia ter considerado a si mesmo como a última encarnação do humanismo renascente. No entanto, louvado, criticado, desprezado, após mais de um século o livro de Jakob Burckhardt continua se portando bem. Sem dúvida não está prestes a passar para os fundos das livrarias.

4

A ESCOLA DE VIENA

O final do século XIX testemunha uma lassidão do concreto e de seu correlativo, o racional, que se manifesta com a filosofia bergsoniana e da qual tanto a arte como a política do nosso tempo estão profundamente impregnadas. Segundo uma certa tendência "finalista" que se revelara sobretudo nas doutrinas neovitalistas, os historiadores de arte e estetas serão levados a procurar o *organon* da obra de arte não mais fora dela, mas na própria atividade artística, dotada por eles de uma força de expansão própria que se traduziria por uma "evolução criadora" semelhante à da vida e orientada no sentido de uma utilização cada vez melhor de suas propriedades intrínsecas.

Poderíamos admitir que essa renovação de vitalismo da história da arte tenha sido fruto do pensamento germânico, que se aplicara com tanto fervor, desde o século XVIII, a penetrar a natureza do fenômeno artístico. De fato, assim é; no entanto, assistimos, até certo ponto, a um deslocamento do centro gerador do pensamento aplicado à arte. No território da Alemanha então unificada, as estéticas especulam sobre a natureza da arte, e os historiadores da arte, obedecendo a uma vontade pragmática, se empenham em estabelecer a biografia dos artistas, em atribuir e inventariar as obras, datá-las com base em indícios externos (documentos de arquivos, tradições, literatura antiga) ou internos (assinatura, analogias formais), situá-las na evolução dos estilos. Wilhelm von Bode é o exemplo típico dessa tendência histórico-científica, à qual se entregam com um ardor de conquistadores tantos professores, como Rank, Gaye, Kugler, Mündler, Springer, etc. É da Áustria que vai partir o impulso que tentará aprofundar o campo de investigação da obra de arte. Por volta de 1900, às vésperas da catástrofe que vai transformar a capital do império austro-húngaro numa cidade de província, Viena é um dos pólos da cultura européia. Nessa cidade vai surgir um celeiro de historiadores de arte.

A Universidade de Viena foi na Áustria a primeira em que se ensinou a história da arte moderna como uma disciplina autônoma. Uma cátedra foi inaugurada em 1853 por Rudolf von Eitelberger, que fundara o Museu das Artes Decorativas. Essa aliança da cátedra com o museu se manifestou em Viena desde o começo e se mostrará fecunda. Em

1873, uma segunda cátedra foi criada por Moritz Thausing, que se celebrizou em seu tempo por uma monografia de Dürer. Essa cátedra uniu-se aos Institutos de Pesquisas para a História da Áustria [90], criada segundo o modelo da Escola Francesa de Chartres, o que devia dar à história da arte em Viena uma sólida base técnica. Os grandes nomes da escola vienense, Wickhoff e Alois Riegl, são produtos dessa formação [91]. Por sua vez, eles tiveram alunos que iriam prolongar suas fecundas investigações, como Julius von Schlosser, Fritz Saxl, fundador do Instituto Warburg de Hamburgo, o tcheco Max Dvoràk, que ensinou em Viena, enquanto na Universidade de Graz outro tcheco, Strzygowski, lançava seu olhar para além das fronteiras, colocando a arte do Ocidente em contato com a da Ásia. Em 1905, quando a sucessão de Wickhoff é assegurada por Schlosser, cria-se em Viena um cátedra para Strzygowski.

Mais numerosos, os que eram judeus tiveram que fugir de sua pátria e foram enriquecer a cultura anglo-saxônica, até então bastante pobre em historiadores da arte, como Ernst Gombrich, instalado em Londres, e o ilustre Erwin Panofsky, que trabalhará ao lado de Einstein no Instituto dos Altos Estudos de Princeton. A Hungria não estará ausente desse quadro de honra — dará à estética Lukács e Friedrich Antal, à sociologia da arte seu mais ilustre representante, Arnold Hauser, e à arte das grandes monografias Charles de Tolnay.

Houve em seguida uma geração saída dessa grande escola de Viena [92], também ela obrigada, depois de expressar-se em alemão, a fazê-lo em inglês; citarei Paul Kaufmann, historiador da arquitetura neoclássica, e Ernst Kris, colega de Gombrich nos cursos de Dvoràk e de Julius von Schlosser, que insuflou no espírito da escola uma corrente de psicanálise; neste último domínio, não esqueçamos Otto Rank, que foi companheiro de Freud e escreveu em inglês esse livro monumental que estudaremos, *A arte e o artista*.

Esse feixe de talentos prosperaria ao lado de músicos, artistas, arquitetos e escritores fecundos, afirmando a vitalidade desse império austro-húngaro, que se acreditava em plena decadência, e a importância para o equilíbrio da Europa desse centro polivalente da *Mittel Europa* que a guerra iria exterminar.

Talvez essa fecundidade do meio vienense se deva ao fato de, mais que em outros lugares, ter sido possível proteger-se da tirania das especulações metafísicas, que apaixonavam a Alemanha desde Kant e Hegel e acabaram por constituir uma barreira entre o pensamento e a realidade pragmática da obra de arte. A preeminência nas universidades alemãs, como será exposto mais adiante, era dada ao esteta em detrimento do historiador de arte [93]. Segundo os princípios da escola vienense, como Hans Tietze os expôs em seu *Método de história da arte* [94], o pensamento alçava seu vôo sobre um dado artístico simples, obra de arte ou escola artística. O longo magistério de Wickhoff ensinou a escola a reagir sempre sobre fatos, mantendo-se afastada dos preconceitos idealistas. Não admitia a distinção entre forma e conteúdo, e para ele, ao contrário dos formalistas, o assunto era um elemento indispensável do dado artístico, e atribuía-se importância primordial à pesquisa e à crítica das fontes. Mais que a Escola de Chartres francesa, o Instituto de Pesquisas Históricas de Viena estava em estreita relação com a universidade. Na segunda parte da vida de Wickhoff, sua adesão ao pensamento de Benedetto Croce o convenceu ainda mais da autonomia da obra de arte e do artista.

Franz Wickhoff (1853-1909) e Alois Riegl (1858-1905) são contemporâneos. Ambos tiveram uma cátedra na Universidade de Viena, Riegl mais tarde que Wickhoff, pois começou nos museus. Suas posições teóricas não se confundem, mas convergem num ponto capital: o interesse que dedicaram à arte romana.

Para os séculos XVII e XVIII, não existia arte "romana", mas uma arte antiga, cujo desenvolvimento contínuo tivera por teatro a Grécia e Roma. A arte propriamente "grega" antiga era praticamente desconhecida, e quando Winckelmann se pôs a celebrá-la foi porque podia entrevê-la através de Roma. Mas ainda na época de Vasari a palavra "grego" era pejorativa, designando, como vimos, essa arte "decadente" que era para ele a de Bizâncio.

Pouco depois de Winckelmann enaltecer a perfeição da arte grega, a repercussão da monumental obra consagrada por Edward Gibbon ao Baixo Império romano [95] estendeu sobre a arte dessa época o triste manto da decadência. Na metade do século XIX, esse declínio de Roma se convertera em clichê, e um pintor francês, Couture, conhecera grande sucesso expondo no Salão de 1847 um imenso quadro, *Les romains de la décadence*, obra que ele não duvidava ser em si mesma um símbolo da degenerescência da estética clássica, na qual pretendia inspirar-se.

Foi em contestar essa noção de arte romana considerada como uma alteração da arte grega que se empenharam Wickhoff e Riegl.

Wickhoff tomou como ponto de partida de seu estudo um dos raros livros decorados com miniaturas que nos restaram da Antiguidade, a *Gênese de Viena*, assim chamado em razão de seu tema e do lugar em que está conservado, a *Hofbibliothek*, hoje Biblioteca Nacional, dessa cidade. Em 1895 Wickhoff oferecia ao mundo erudito um estudo exaustivo dessa obra única, que ele datava do século IV, ao passo que hoje se concorda em ver nela uma obra mais tardia, do V ou mesmo do VI século. Dezessete anos depois, Wickhoff alargava seu campo de observações num livro dedicado à arte romana [96].

O professor definia a arte romana como uma entidade que ele opunha à arte grega; tendendo ao tipo, esta última gerou o classicismo. A essa idealização da natureza, segundo Wickhoff, se segue um movimento naturalista que se esforça por exprimir o individual e o singular numa visão espacial ilusionista. Para ele, essa tendência engloba todo o desenvolvimento da arte ocidental, desde os etruscos até o impressionismo. Dada a pobreza dos meio de comunicação da época, pode-se

admirar que nessa data ele tenha compreendido a importância do impressionismo.

Wickhoff não nega que tenha havido o desenvolvimento da arte medieval e moderna como uma nostalgia recorrente da atitude grega, mas esse "renascimento" do classicismo só produziu obras sem vida e foi sempre seguida, não de uma reação, mas de uma retomada da tendência específica da arte do Ocidente. Melhor que qualquer outro tema, a comparação entre as representações da Madona na arte ocidental e na arte bizantina afirma a separação entre as duas tendências. Animada pelas múltiplas expressões da vida, a Virgem do Ocidente é uma mulher. Herdeira da tendência grega ao tipo, mas estilizada pelo fluxo dessa corrente profunda que do velho Oriente remonta à superfície, a arte bizantina submete a Virgem a coações canônicas que fazem dela um ícone, vestimenta formal de um conceito.

A obra de Riegl [97], que prolonga o pensamento de Wickhoff, foi publicada em 1901. Mas nessa data, que precede de apenas quatro anos a de sua morte, Riegl já havia publicado outros estudos fundamentais e, para compreender o desenvolvimento de seu pensamento, importa retraçar brevemente a trajetória de sua carreira.

No fim do século XIX produziu-se na história da arte uma espécie de tensão entre o Museu e a Universidade. Durante muito tempo a história da arte foi obrigada a defender a seriedade de sua disciplina, comprometida aos olhos de outros eruditos pelo crescente sucesso da arte junto ao grande público. Ainda hoje, pelo menos na França, nos órgãos de imprensa que se dão ao trabalho de resenhar obras de história, a recensão de escritos sobre a história da arte, que não raro exigiram muitos anos de pesquisas, é literalmente sabotada por serem considerados como álbuns de imagens. Não é surpreendente que em 1948 um filósofo alemão tão célebre quanto Ernst Robert Curtius ouse escrever esta condenação: "O estudo das imagens é coisa leve comparado ao dos livros"?

No final do século XIX, porém, outra querela se institui entre aqueles que se ocupam da arte. Os homens de museu, vivendo em contato estreito com as obras, tendem a crer que só eles as conhecem realmente; assim, aos seus olhos, são mais ou menos vãs as exposições doutrinárias dos professores universitários. Em Berlim, em março de 1891, Herman Grimm, professor de história da arte na universidade, escrevia na *Neue Deutsche Rundschau* [98] para se defender contra os ataques de Wilhelm von Bode, o diretor da Galeria de Berlim, que desprezava como atulhados de retórica e especulações pseudofilosóficas os cursos universitários, adotando ele próprio, como veremos, em relação à obra de arte uma posição puramente pragmática. A história da arte, para ele, não passava de um trabalho de erudição; consistia em situar as obras em seu lugar histórico e em atribuir-lhes um autor, sem necessidade de juntar-lhes comentários.

A força de Riegl foi a de ter reunido em si as duas tradições, a do museu e a da cátedra, e a de partir, em seus estudos, de uma análise rigorosa dos objetos cuja guarda lhe estava confiada.

Nascido em Linz em 1858, Alois Riegl recebeu sólida formação; depois de ter hesitado entre o direito, a filosofia, a filologia e a história, ingressou no Instituto Austríaco de Pesquisas Históricas. Adquiriu ali bases sérias de paleografia e diplomática. Em seguida é admitido no Museu Austríaco das Artes Decorativas, onde dirige o departamento de produtos têxteis. Humilde missão para um sábio de tal porte, pensar-se-á. Afinal, não lida ele com essas obras chamadas "menores", consideradas mais artesanais que artísticas e que se prestam precisamente às deduções materialistas que Semper exprimiu em sua obra *O estilo*? A chamada "arte decorativa" — mais que negligenciada, desprezada —, Riegl vai tratá-la como um fato artístico autêntico, tão prenhe de significados, tão digna de exame quanto as obras de Rafael ou de Miguel Ângelo. Diversas revistas eruditas vão surgir sob a assinatura de numerosos estudos de obras têxteis ocidentais e orientais conservados em seu museu. O resultado de tais análises sobre essas obras de arte, que até então não pareciam dignas de critérios estéticos, foi em 1893 o trabalho intitulado *Problemas de estilo* [99], estudo aprofundado da estilística da ornamentação em épocas remotas. Riegl acompanha em suas sucessivas metamorfoses, sem se preocupar com o contexto histórico, certos motivos que vão desde o velho Oriente, onde apareceram através da arte grega e, depois, romana, até as formas bizantinas e árabes. Demonstra, entre outras coisas, que o arabesco islâmico decorre do ornamento vegetalizado da Antiguidade. Nessa genética, que prossegue ao longo de cinco mil anos, entre as mais diversas civilizações, vê ele a prova de que as formas obedecem menos ao desejo de imitar a natureza que a leis que lhe são próprias: as leis do estilo.

Nesse método, que partia de uma análise estrita da percepção, percebeu-se uma influência do filósofo alemão Fiedler (1841-1895), que elaborara uma verdadeira teoria da "visualidade pura", fundada nessa força espiritual que estimula o homem a projetar a realidade numa forma visível através de linhas, volumes e cores. Riegl chegou ao conhecimento dessa teoria por via de intermediários. Quanto à obra do escultor Hildebrand, *O problema da forma nas artes figurativas* [100], que veiculou tais idéias, a data de 1896, ano de sua publicação, é posterior à de *Problemas de estilo*. Gunter Methen observa com justiça que a percepção em Riegl não é apenas óptica, mas reveste um caráter global que envolve também os valores táteis, como de resto em Fiedler [101].

Criticando Semper com veemência, Riegl afirma que a criação do ornamento não se origina num imperativo técnico, mas num *Kunstwollen*, termo que aparece esporadicamente já em *Problemas do estilo* a propósito da pré-história. Essa palavra foi traduzida para o francês, um pouco abusivamente, como observa Pächt, por *vouloir artistique* ("que-

rer artístico"), o que, no sentido literal, segundo ele, significava "aquilo que determina a arte". Não teríamos melhor idéia do conceito de Riegl se lhe déssemos como equivalente um termo inspirado na psicanálise, "pulsão artística", que não supõe um ato consciente da vontade?

Nomeado em 1897 professor titular de uma cátedra de história da arte na universidade, Riegl se vê obrigado a deixar o posto de conservador do museu, que ocupava havia onze anos. Ele tende a lamentar esse contato direto com os objetos, a ponto de temer ter traído sua vocação. Entretanto, receia que essa *praxis* no domínio da arte, essa familiaridade cotidiana com a obra de arte lhe façam falta; mas vai reencontrá-las, pois, confiando em seu conhecimento dos objetos de alta antiguidade — de que deu provas no museu —, o Instituto Arqueológico austríaco encarrega-o então de recensear numa obra monumental os objetos de arte aplicada da época romana descobertos sobre o território nacional. A morte precoce aos quarenta anos impediu Riegl, que tinha uma saúde muito precária, de realizar esse enorme trabalho. Mas as reflexões que lhe inspiram os primeiros elementos de seu recenseamento serão por ele expostas em 1901 numa obra cujo alcance ultrapassa consideravelmente o âmbito de seu título: *As artes aplicadas na época romana tardia segundo as descobertas na Áustria-Hungria* [102]. Trata-se, na realidade, de uma história da arte romana que abrange o fim do paganismo e o início da arte cristã, desde o reinado de Constantino até o de Justiniano, isto é, desde a paz da Igreja em 313 até cerca de 656. Antes de abordar as artes aplicadas que serviram de pretexto para a obra, Riegl estuda a arquitetura, a escultura e a pintura muito além do campo territorial da Áustria-Hungria anunciado no texto.

Segundo ele, se não se compreendeu a arte romana, foi porque se quis opô-la à arte grega. Em relação aos critérios do classicismo grego, tal arte só podia parecer degenerada e inepta. O autor contesta que as transformações observadas nessa época se devam à intrusão dos bárbaros. Para ele, manifesta-se então em Roma um novo *Kunstwollen* que vai determinar toda uma série de metamorfoses das expressões artísticas. À sensibilidade tátil do classicismo (quer na arquitetura, quer nas artes figurativas) a arte romana opõe uma concepção óptica que leva em conta, ao que parece, o conceito expresso por Hildebrand, que distinguia a estética do que é feito para ser visto de perto (*nahsichtig*) da que é concebida para o que é feito para ser visto de longe (*fernsichtig*). Às massas claras e compactas da pirâmide egípcia e do templo grego, formas fechadas e únicas, sucede a basílica cristã, espaço complexo e perfurado de luz, concebido para dar a impressão do ilimitado. A escultura renuncia aos efeitos plásticos, os corpos se achatam e se prestam a um tratamento da luz e das sombras que tem finalidades outras que valorizar, como a arte grega, o relevo e a corporeidade. Na pintura, o fundo de ouro vem abolir toda noção plástica e, acima de tudo, a de plano. O *Kustwollen* relativo a todas as produções artísticas da época fez delas uma manifestação de outra concepção do mundo, uma *Weltanschauung*; Riegl redescobre esta nas concepções espirituais de Santo Agostinho.

Desse modo, não existe ruptura entre a arte grega e a arte romana, mas metamorfose, restabelecendo-se assim o princípio da continuidade das formas, tão caro a Riegl, hostil à evolução "catastrófica" hegeliana.

No mesmo ano em que se publicava a obra de Riegl, outro professor austríaco colocava a questão de maneira diferente. *Oriente ou Roma?* [103], interrogava Strzygowski. No ano seguinte, ele prolongava seu pensamento num artigo, "A Grécia sob a empresa do Oriente" [104]. Para ele, opor de um modo tão categórico a arte grega clássica à arte romana é esquecer que houve entre ambas outra expressão estilística, a da arte helenística, que devia abrir a porta às correntes vindas do Oriente; tal como a religião a partir dos flavianos, a arte romana está totalmente impregnada de imitações provenientes da *pars orientalis* do Império, que deveria destacar-se deste e tornar-se autônoma. A verdadeira metamorfose, portanto, deveria realizar-se no Oriente e desembocar na arte bizantina. Riegl replicou violentamente essa proposição, indagando por sua vez: *Romano tardio ou orientalismo?* [105]

A obra de Strzygowski era um campo fértil à reflexão. Se, posteriormente, esse estudioso descreveu um espécie de epopéia na qual percorre o espaço e o tempo sem levar em conta as distâncias, os precedentes e as conseqüências, em *Oriente ou Roma?*, ao contrário, ele se apoiava em dados incontestáveis.

O fato de Riegl ter-se dedicado, em seus cursos de 1894-1895, 1898-1899 e 1901-1902, a estudar o barroco romano explicava-se sem dúvida pela atenção que lhe mereciam as épocas então desacreditadas, porque para ele a noção de decadência devia ser banida da arte, cuja criatividade lhe parecia contínua, conquanto sujeita a metamorfoses. Não se conhecem bem as idéias de Riegl a esse respeito senão por suas notas de aulas que foram publicadas. Wölfflin escrevera em 1888 sua famosa obra-chave *Renascimento e barroco*. Riegl não define o barroco por oposição ao Renascimento. A parte mais elaborada de seu curso, referente à arquitetura, atesta ter ele discernido de maneira notável o princípio da unidade de um estilo, em que se distinguia em seu tempo apenas anarquia, extravagância e desordem, o que não deixa de ser surpreendente, pois era precisamente aquele que a arquitetura contemporânea mais ou menos praticava.

Compreende-se ainda menos, talvez, o que leva Riegl a estudar em 1902 o *Retrato de grupo na Holanda do século XVII* [106]. Para ele, trata-se de uma oportunidade de definir um novo *Kunstwollen* em correlação com uma *Weltanschauung*, numa civilização cujos elementos são particularmente coerentes. Ele o opõe à arte antiga, onde tudo é objeto. Aqui, tudo é sujeito.

Outro escrito de Riegl só veio a ser publicado em 1963; trata-se de uma *Gramática histórica das artes plásticas* [107], cujo manuscrito ele

estabelecera em 1897 e 1898. Esse ensaio constitui uma espécie de plano de fundo teórico, sobre o qual o professor redigirá de certa forma suas aplicações nos livros que ele próprio se decidir a publicar. Concebido segundo um método histórico, é uma maneira de traçar o debate entre o artista e a natureza para obrigar esta a submeter-se às suas intenções. Sem dúvida Riegl não ficou satisfeito com essa obra, já que não mandou imprimi-la.

As teses de Riegl foram acolhidas de várias maneiras, conforme seus diferentes leitores. Nas gerações que se lhe seguiram, Gombrich [108], que não obstante estimava Riegl, criticou a palavra *Kunstwollen*, que, segundo ele, estritamente não quer dizer nada: é um desses conceitos vagos, como "o espírito de uma época" (*Zeitgeist*) ou "o gênio de um povo" (*Volkgeist*), que testemunham um comportamento mitológico, pré-científico e, por conseguinte, perigoso.

Para Erwin Panofsky, ao contrário, o *Kunstwollen* é talvez o conceito mais atual entre os que a crítica de arte criou[109].

Para apreciar a contribuição de Riegl, é imprescindível situá-lo em seu tempo. Antes dele, salvo ente os filósofos e estetas, a arte é serva, serva de tudo o que a pressupõe e se supõe determiná-la numa correlação necessária com tudo quanto a cerca, serva de tudo quanto origina a sua existência e que permanece estranho ao seu ser, serva do idealismo como do materialismo. Foi Riegl quem partiu os grilhões que acorrentavam esse Prometeu.

A iniciativa de Riegl vai se desenvolver na escola de Viena graças a outro professor de universidade, Max Dvoràk. Em sua *História da arte como história do espírito* [110], publicada em 1924, este agia de certa forma por uma operação inversa à de Taine. Para ele, não se deve jamais considerar uma obra de arte como algo dado *a priori*. A evolução estilística há de ser integrada no conjunto da história espiritual. Só a relação da obra de arte com as demais manifestações do espírito permite compreender seu significado. Essa tendência motiva seus estudos sobre alguns dos artistas mais originais, como El Greco, Goya, Tintoreto, Bruegel. Dvoràk interessou-se também por seus contemporâneos expressionistas e impressionistas.

Dvoràk teve alunos que puderam permanecer na Europa, como o tcheco Swoboda, que a princípio escreveu em alemão e depois em sua língua materna, após a Primeira Guerra Mundial, que criou o Estado independente da Tchecoslováquia. Diretor do Kunsthistorischen Museum (Museu de História das Belas-Artes) e professor da Universidade de Viena, Ludwig von Baldass (1887-1964) foi um dos últimos representantes dessa geração. Estudou as escolas primitivas do Norte, mas também Giorgione e Ticiano. "Com sua morte", escreveu De Tolnay, "desaparece um tipo de erudito e de homem que representa um nível elevado de espiritualidade e humanismo em nossa época." [111]

Antonio Morassi, que será superintendente em Milão e depois em Gênova, era austríaco, nascido em Gorizia em 1893. Fez seus estudos em Viena, onde seguiu os cursos de Dvoràk e de Julius von Schlosser; depois, tornando-se cidadão italiano pelo Tratado de Versalhes, foi aluno de Venturi em Roma e entrou para a administração, que abandonou em 1949 a fim de dedicar-se a seus trabalhos de erudição, voltados sobretudo para a arte veneziana [112].

Produto exemplar do ensinamento de Dvoràk e que ultrapassou o mestre porque suas especulações intelectuais se fundavam em pesquisas de grande erudito — tal foi Charles de Tolnay. Tive a sorte de ser um de seus amigos. Havia em sua urbanidade e cultura esse requinte próprio da Europa Central, jóia da civilização ocidental que, de uma guerra para outra, políticos de todo gênero, de espírito limitado, imperialistas, fascistas, nazistas, comunistas e democratas, houveram por bem espezinhar, destruir, fazer voar em estilhaços. Falando com facilidade todas as línguas, podia abeberar-se em todas as fontes, e o "estrangeiro", qualquer que fosse o seu país, sentia-se sempre o seu próximo. É interessante notar que ele recebeu sua primeira impressão na Hungria, em Budapeste, durante sua juventude; tivera a sorte de ser admitido no Círculo do Domingo, que depois se converteu no Círculo das Ciências do Espírito, que reunia filósofos, escritores e poetas: Béla Belàzs, Anna Lerzmai e outros.

Se para a história da arte a orientação de Dvoràk é bastante original, nem por isso deixa de ter precedentes — desta vez na Alemanha, nas disciplinas puramente históricas. Professor em Dresden e depois em Berlim, Wilhelm Dielthey (1833-1911), rejeitando qualquer método materialista, pretendia criar uma nova escola de *Geisteswissenschaften*, termo que se presta a variadas traduções, girando em torno de "ciências intelectuais" ou "ciência das expressões espirituais" [113]. Dielthey via todo pensamento como produto do complexo inteiro da personalidade individual, incluindo o irracional, complexo esse que, por sua vez, está em correlação com o conjunto da configuração intelectual da época.

Por seus alunos, por sua influência, Dvoràk iria, durante quase meio século, torcer o nariz ao materialismo e ao positivismo na interpretação da obra de arte. Dele decorre indiretamente a escola que já não exige daquela senão que seja uma mensagem intelectual. O defeito dessa posição é que, para penetrar até a alma da obra de arte, ela lhe negligencia o corpo.

Foi em outra direção que se orientaram as pesquisas de Julius von Schlosser (1866-1938), sucessor de Dvoràk em sua cátedra da Universidade de Viena e que fora diretor do Museu de História da Arte. Herdara de seu mestre o gosto pela crítica das fontes, pela filologia, pelo estabelecimento sólido das bases documentárias. Começara nesse sentido publicando duas coletâneas de fontes escritas da história da arte da Idade Média [114], interessando-se particularmente pelos tratados técnicos e pelos escritos de artistas, como já o fizera na Alemanha Overbeck em 1868 [115] e na Inglaterra o pintor Charles Eastlake, diretor da National

Gallery de Londres em 1855, que escreveu *Materiais para a história da pintura a óleo* [116] (1847).

Dentre as numerosas investigações sobre a história da arte a que von Schlosser se entregou, uma das mais notáveis e menos conhecidas é a referente à arte da corte na Idade Média tardia, pesquisas publicadas no *Jahrbuch* de Viena nas últimas décadas do século passado. Foi ele quem distinguiu, no fim do século XV, a existência de uma maneira de pintar internacional praticada em Treviso, Verona, Veneza, Pádua, Milão, Praga, Londres e Paris, momento "europeu" da história da cultura, considerado hoje como uma noção adquirida da história da pintura ocidental, sem que os que lhe fazem referência citem o nome de seu inventor.

Como tantos de seus compatriotas, Julius von Schlosser amava apaixonadamente a Itália. Ainda não ia longe o tempo em que uma parte da península se achava sob a dependência do império austro-húngaro. Sua mãe era italiana e ele fez questão de juntar o nome dela ao seu na tradução italiana de sua grande obra *A literatura de arte* [117], edifício monumental de um recenseamento completo das fontes literárias concernentes à arte desde a Idade Média até o século XVIII, em que a Itália desempenhou durante muito tempo o papel principal. Esse *corpus* bibliográfico cujo conteúdo, que poderia ser austero, se tornou cativante graças a uma exposição que permite seguir a evolução das idéias que se faziam sobre a arte do passado e a de seu tempo os mais antigos historiadores da arte e estetas. Otto Kurz, que foi seu discípulo, aumentou consideravelmente a segunda edição italiana dessa obra, manual que nenhum historiador de arte poderia dispensar [118].

Mal as teses de Wickhoff e de Riegl haviam proclamado a autonomia e a originalidade da arte de Roma no Baixo Império quando o *Oriente ou Roma?* [119] de Josef Strzygowski (1862-1941) explodia como uma bomba, recolocando em causa as faculdades de criação artística da civilização romana.

As teorias em curso antes de Strzygowski admitiam que Roma fora o centro em que a arte cristã primitiva nascera e de onde irradiara sobre a Europa e o Mediterrâneo. A história da arte da Idade Média ocidental se explicaria em sua totalidade por essa origem latina.

Strzygowski se opôs a essa tese e começou verificando se não havia no Oriente outros centros de cultura de igual importância. Em primeiro lugar, lembrava ele que a civilização cristã conhecera seu primeiro desenvolvimento nas margens orientais do Mediterrâneo. Os centros mais importantes do pensamento e da arte cristãos nos primeiros séculos foram, com efeito, não Roma, mas as grandes cidades helenísticas: na Ásia Menor, Éfeso; na Síria, Antioquia; no Egito, Alexandria. Foi ali que se realizaram os primeiros concílios nos quais se fixou o dogma cristão e onde viveram os primeiros Padres da Igreja. Foi no Oriente que se elaboraram as duas tradições iconográficas que deveriam perpetuar-se durante séculos na arte cristã, a tradição simbólica e oficial e a tradição histórica e dramática. Quanto à arte das catacumbas, durante muito tempo considerada original, é em grande parte na arte funerária das seitas orientais, frígias, isíacas, mitríacas e judias que se deve buscar sua origem.

Pode-se considerar que o fundamento da hipótese de Strzygowski sobre a origem oriental da iconografia cristã foi demonstrado pelo livro de um erudito francês, Gabriel Millet, publicado em 1916: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Gabriel Millet dedicou-se a uma pesquisa comparativa dos temas do Evangelho, tais como eles aparecem no momento do surto da pintura italiana no final do século XIII e no século XIV, e as mesmas cenas pintadas nas miniaturas pelos ateliês bizantinos anteriores; prova facilmente que a invenção tipológica e expressiva desses temas deve ser procurada no Oriente.

A descoberta, em 1932, de uma estação militar romana às margens do Eufrates, ocupada do fim do século IV a.C. a 256 d.C., em Doura Europos, mostrou o estreito parentesco das religiões praticadas no século III. Uma sinagoga, uma igreja cristã e um santuário de Mitra testemunham todos os três a mesma "iranização" das formas.

Em toda um série de livros que se escalonam ao longo de trinta anos[120], Strzygowski procura cada vez mais longe na Ásia os centros de gênese da arte cristã, tanto a arte bizantina como a arte romana.

A Síria conservou um grande número de monumentos religiosos que se escalonam do século IV ao fim do século VI e que apresentam relações muito estreitas com as igrejas muito posteriores da arte romana. Embora menos numerosos, os monumentos da escultura (principalmente dos sarcófagos) não testemunham menos uma arte independente.

"O que a Hélade foi para a Antiguidade, o Irã o será na arte plástica para o mundo cristão nascente." É no Irã que Strzygowski vê a origem dos principais métodos de construção empregados pela arte romana e mais tarde pelas artes bizantina e românica. Em particular, parece-lhe que a concepção da abóbada, tão oposta ao princípio greco-romano do teto, tem sua fonte na arquitetura do Oriente Próximo. Com efeito, desde a segunda metade do segundo milênio, a abóbada é encontrada na Mesopotâmia. Descobrem-se ainda abóbadas de berço no Egito, no Ramesseum de Tebas. A tradição desse estilo de cobertura prosseguiu no Irã sob os príncipes sassânidas e adquire então uma amplitude que anuncia as grandes naves romanas. Do mesmo modo, Strzygowski situa no Oriente os mais antigos exemplos de cúpulas. Os baixos-relevos assírios mostram freqüentemente o perfil de cúpulas hemisféricas ou elípticas. Na Pérsia, vamos encontrar na época parta (palácio de Firuz Abad) e na época sassânida (palácio de Sarvistan) os dois métodos construtivos da cúpula: a cúpula sobre trompa de ângulo, explorada particularmente pela arte romana, e mesmo a cúpula sobre pendentes, utilizada desde

a Antiguidade no Egito, preferida pela arte bizantina e pelas escolas românicas influenciadas por esta última.

Enquanto o Ocidente só excepcionalmente abandona o plano basilical, a arte cristã do Oriente marca uma predileção pelo plano central. Segundo Strzygowski, esse plano se teria propagado a partir da Armênia com a cúpula recebida do Irã em todo o Império bizantino, e é aí que ele vai buscar as origens de Santa Sofia. Os poucos exemplos desse plano que se conhecem no Ocidente na época carolíngia mostram uma imitação de modelos orientais. Assim, o plano da igreja carolíngia de Germigny-des-Prés inspira-se claramente num tipo vizinho do da igreja patriarcal de Etcchmiadzin, na Armênia. No Renascimento, esse plano conhece no Ocidente uma nova fortuna, mas, segundo Strzygowski, Leonardo da Vinci, Bramante e Miguel Ângelo em São Pedro, e Vignole no Gesú teriam sido apenas alunos distantes dos arquitetos da Armênia.

O mesmo se passa com a decoração. Encontramos na arte cristã da Síria uma decoração estilizada tratada a virola, e não em alto-relevo, que denota uma inspiração mais pitoresca que plástica. Esse processo decorativo será o da arte bizantina. Strzygowski acredita que essa concepção decorativa, que faz pensar nos tapetes árabes, é de origem persa.

Por fim, procurando além da Ásia o grande centro da arte ocidental, é no Norte da Europa que ele vai descobri-lo. Ao centro mediterrâneo, Strzygowski vai opor outro centro de cultura: o Norte. Constata aí a existência de uma arte decorativa muito original, fundada na representação estilizada do animal. Para ele[121], essa arte difundida ao norte da Europa (Noruega) e da Ásia (Sibéria) teria sido transmitida ao Irã e, por intermédio da Rússia meridional, à Europa Central.

Strzygowski encontrou na Noruega, na Ucrânia, na Eslováquia, na Polônia, na Inglaterra e na França do Norte os traços de uma arte da construção de madeira que ele considera como a arte autóctone do Norte e cuja origem remontaria à construção dos navios de madeira dos Vikings [122].

Analisando a estrutura dessas igrejas de madeira, Strzygowski, com efeito, acha-a semelhante à das naves dos Vikings. Ademais, a construção gótica, baseada na reunião de elementos preparados antes da colocação, parece-lhe apresentar estreitas relações com a construção em viga, idéia já exposta por Semper e L. Courajod e que ainda voltará à baila. Para ele, a arte gótica é a grande criação original do Norte, que ele opõe à arte românica, arte do Sul. Essa arte teria nascido entre os povos escandinavos estabelecidos na França que ali teriam perpetuado suas tradições de construtores de madeira.

Como observou Pierre Lavedan [123], em sua *Histoire de l'art*, Strzygowski não era o primeiro a chamar a atenção para o papel desempenhado pelo Oriente na formação da civilização ocidental. Na França, alguns estudiosos já o haviam pressentido, mas não foram ouvidos, dado o pouco interesse dedicado à história da arte nesse país e, em conseqüência, a pouca audiência internacional de que dispunham. Strzygowski adere às teses que Courajod expusera um ano antes em suas *Origines de l'art roman et gothique* (1899), obra que passou completamente despercebida. Bem antes, Choisy, em *L'art de bâtir chez les byzantins* (1882), encontrara as fontes dessa arquitetura, enquanto Dieulafoy estudara as origens iranianas da abóbada em *L'art antique de la Perse* (1884-1885). Quanto ao livro de Ainaloff, *Fundamentos helenísticos da arte bizantina* (em russo, Petersburgo, 1900), foi publicado no mesmo ano em que o foi *Oriente ou Roma?*, o que prova que essas idéias já estavam no ar.

No entanto, não esqueçamos, para medir a importância das idéias de Strzygowski, que no momento em que ele escrevia *Oriente ou Roma?* a arte bizantina era considerada como o produto da degenerescência da arte romana, ela própria subproduto da arte grega. Ao sábio austríaco cabe o mérito de ter mostrado que a arte bizantina era uma criação original e das mais elevadas da humanidade, nascida do espírito do Oriente.

A evolução geral da obra strzygowskiana mostra uma progressão constante da análise objetiva para a hipótese [124]; sente-se que, à medida que seu pensamento se desenvolve, a idéia tende a preceder a pesquisa, acabando por apoderar-se dos menores indícios capazes de alimentá-la, alargando sem cessar, até o universo, o que eu de bom grado chamaria seu "território de caça".

Nas etapas subseqüentes, o vínculo que une a idéia ao fato torna-se tão frágil que entramos cada vez mais na hipótese pura. A história das formas converte-se numa epopéia. Graças ao método comparativo, o pensamento de Strzygowski se espiritualiza progressivamente, toma seu impulso para um grande vôo de anjo acima do espaço e do tempo. Um dos principais títulos de Strzygowski para o reconhecimento dos historiadores de arte é que ele foi, juntamente com Courajod, Berenson e Wölfflin, um dos primeiros a considerar a obra de arte em seu conteúdo intrínseco, desembaraçando-a assim do determinismo extrínseco de Taine, que acorrentava a história da arte. O método de Strzygowski consiste em estudar as obras de arte sem levar em conta a sucessão cronológica, a fim de determinar os parentescos plásticos que existem entre as obras, mesmo as mais afastadas no espaço e no tempo, e de determinar em seguida por indução o protótipo que, historicamente, só pode ser conhecido por derivados mais recentes, método esse que permitiu à história das formas dar um passo considerável, mas que, praticado com o rigor de Strzygowski, tem um grave defeito: o de nunca admitir que circunstâncias semelhantes possam produzir formas idênticas, sem que haja genética.

Reconhece-se nessa força ativa da idéia que se liberta das contingências positivas o princípio dinâmico que alimenta a filosofia alemã do século XIX. Mas os últimos resultados do método comparativo aca-

bam ultrapassando a tal ponto os limites da história que por fim se dirigem mais ao filósofo que ao historiador. Strzygowski não atribui resolutamente a invenção da ornamêntica geométrica e zoomorfa aos povos nômades, enquanto o entrelaçado, a trança, o nó cruciforme, os grupos de animais sintéticos e antitéticos se encontram na arte de Tello *mais de dois mil anos* antes dos mais antigos exemplos cito-sarmatas? Na realidade, não se pode negar, quando ele atribui tanta importância aos povos do Norte na invenção das formas, que foi guiado por um desses preconceitos étnicos que ele reprova tão vivamente nos adversários romanistas e humanistas de sua tese das origens orientais da arte cristã.

Em *A antiga arte cristã da Síria*, Strzygowski considera a Síria como o território de transição das formas iranianas em seu caminho para o Ocidente. Sua originalidade teria consistido em combinar o símbolo oriundo do Norte e a imagem vinda do Sul, sucumbindo o primeiro, que é o fundamento da fé, diante da segunda, instrumento da "potência de vontade", mas deixando-a toda impregnada dele. Os dois monumentos que formam o centro desse estudo (e dos quais a obra publica admiráveis pranchas fototípicas) são o famoso cálice de Antioquia, cuja descoberta era então recente e que se encontra hoje no Metropolitan Museum, tendo sua autenticidade sido objeto de vivas polêmicas, hoje acalmadas, e a grande frisa esculpida do palácio de Mschatta, na terra de Moab. Nesses dois monumentos não datados (de modo que as apreciações a esse respeito se escalonam em quatro ou cinco e até sete séculos), Strzygowski vê a imitação da paisagem simbólica e mística mazdeana, que ele supõe ter decorado os templos do fogo. Essas folhagens de pâmpano, nas quais quase sempre se representam animais, são para o sábio vienense o símbolo do que o *Avesta* chama de *Hvarenah*, isto é, o esplendor da majestade do deus supremo Ahura Mazda, presente na natureza tal como ela se irradia em suas criações. Reencontrando essa paisagem simbólica nos santuários do Turquestão chinês e nos santuários mais antigos da cristandade, Strzygowski é naturalmente levado a procurar o centro emissor na região intermediária do Irã, mas sua origem primeira lhe parece mais remota, porquanto essa tendência à contemplação dos atributos divinos na natureza, que conduz o homem à fé e o leva, na arte, a buscar na natureza mais um princípio profundo que suas aparências, essa honra ele a atribui aos povos nômades saídos do Norte. A contemplação prolongada até o sonho de um painel de Mschatta não produz a *Weltanschauung* que a contemplação de uma gravura de Dürer engendra na alma? Muitos outros elementos têm igualmente para Strzygowski um significado simbólico. Fazendo sua a tese de Wirth, ele faz derivar os motivos ornamentais de signos de escrita dotados de um caráter sagrado. Certas formas arquitetônicas lhe parecem tais, notadamente o arco — substituído na Ásia pela platibanda clássica — e sua derivada, a abside, que orna ao mesmo tempo a igreja, a sinagoga (o nicho dos livros santos) e a mesquita (o *mirhab*); faz derivar

esse arco sagrado, símbolo da abóbada celeste, do templo do fogo, e de fato os altares do fogo conservados em Persépolis fazem pensar singularmente em cibórios cristãos.

Para terminar, abarcando o mundo em seu conjunto, ele enuncia a teoria das três zonas: a zona polar, geradora de uma arte abstrata, interior e mística — a zona equatorial, onde teria nascido a arte figurativa — a zona mediterrânea, onde as duas tendências se entrechocaram e que, sob a influência das "potências", teria produzido uma arte servil, materialista e artificial.

Coisa curiosa, é talvez nos países germânicos que as teorias do sábio austríaco encontraram a acolhida mais reservada, e no entanto algumas delas nada tinham de agradável para o orgulho étnico desses povos. Porém as opiniões do professor de Graz não estavam claramente dirigidas contra as dos eminentes chefes de escola de Viena, Wickhoff e Riegl? A veemência com a qual ele as define dava a estas uma coloração subjetiva, onde era fácil encontrar o eco, transmitido através dos tempos, das velhas paixões políticas revivificadas pelo *Kulturkampf*. Seja como for, nenhum estudo de conjunto, cumpre reconhecê-lo, colocara a questão de maneira tão nítida.

Numa obra com tendência autobiográfica, *O despertar do Norte*, Strzygowski se queixa não sem uma certa amargura de que o combate por ele travado em prol da ilustração do gênio nórdico não tenha sido compreendido[125].

Os meios cultos franceses mostraram-se muito mais acolhedores às ousadas teorias do erudito austríaco. Os três eminentes bizantinistas franceses, Charles Diehl, Louis Bréhier e Gabriel Millet, reservaram-lhe uma acolhida simpática. Em 1936, esse interesse assinalou-se por três conferências que Gabriel Millet pronunciou no Collège de France acerca das teorias iranianas do sábio.

Além disso, era a Gabriel Millet que Strzygowski devia o aparecimento em primeira edição, em língua francesa, de *L'art chrétien de Syrie*. À guisa de prefácio, o eminente professor do Collège de France redigiu uma exposição de conjunto da obra do professor austríaco, grande avenida traçada na selva cerrada do pensamento strzygowskiano.

No entanto, foram rejeitadas pelos medievalistas franceses as teses que viam um antecedente da arte gótica na *stavkirke* norueguesa. Strzygowski fizera demasiado pouco caso dos trabalhos dos arqueólogos franceses e ingleses, que queriam provar que as origens do método de construção gótico estavam na abóbada de ogivas, nada tendo estas a ver com as ensambladuras de madeira da *stavkirke* ou da casa com armação de madeira. Brutails [126] (1859-1926) rejeitara em 1900 essa tese já aventada por Courajod.

Strzygowski pode ainda ser considerado como responsável pela admiração que o público de arte manifestou após a Segunda Guerra Mundial pela arte das estepes e, conseqüentemente, pela arte bárbara, uma

das fontes da arte da Idade Média. Courajod o precedera de meio século, mas ninguém tinha atentado para suas teorias, já que estas eram demasiado incômodas para as idéias então reinantes na França. Sem dúvida elas não escaparam ao professor austríaco, que, no entanto, não disse uma palavra a respeito.

O pensamento de Strzygowski prolonga o romantismo até o século XX. Tem um ar de epopéia que arrebata a imaginação para muito além dos dados do real. Foi como uma chicotada para a arqueologia, tanto por suas contribuições positivas quanto por seu ardor em refutar-lhe as idéias mais ousadas.

5

SOB O SIGNO DA VISIBILIDADE PURA

Nos últimos anos do século XIX a arquitetura se barroquiza em toda a Europa. As fachadas começam a amolgar-se, a ondular, cobrindo-se de colunas, hermas, cariátides, balcões, cartuchos, volutas, consoles, festões e astrágalos; os interiores são realçados por ouro em relevo, acolhendo um volumoso mobiliário de formas recortadas e objetos de arte inumeráveis.

Mas as mesmas pessoas que habitam essas casas com aparência de palácios, esses apartamentos sobrecarregados, continuam a desprezar as obras de arte do passado inspiradas pela estética barroca. Para elas o barroco é sempre o "superlativo do bizarro", expressão de Milizia retomada por Quatremère de Quincy: a fábula "da palha e da viga".

Na França, esse desprezo pelo barroco considerado como arte de decadência sobreviverá até depois da Segunda Guerra Mundial. Quando a França ocupava uma parte da Alemanha administrada por um alto comissariado, o diretor dos Assuntos Culturais, embaixador Henry Spitzmuller, organizará colóquios e visitas que permitirão a historiadores de arte franceses apreciar o que era realmente o barroco numa de suas terras escolhidas [127].

Entretanto, é nesse "tempo do desprezo" que a arte barroca do passado vai fazer sua entrada na história da arte.

Jakob Burckhardt emitira em 1843 a idéia[128] de que os estilos conheciam um estádio tardio de evolução durante o qual a verdadeira significação das formas se perde e em que se continua a empregá-los para efeito e sem compreendê-los. Chamava essa fase de *rococó* e aplicava esse termo tanto ao estilo conhecido sob esse nome no século XVIII como ao estilo gótico tardio. Esse aparentamento, aliás, era consciente em certos artistas rococó que imitaram voluntariamente o *Spätgotik* [129].

Se a intuição de Burckhardt era justa, tinha porém o defeito de ser ainda governada pela idéia de decadência; ele não via nesse estilo um fator positivo.

No entanto, quase no mesmo momento o barroco ia ser estudado como um estilo dotado de suas propriedades intrínsecas. Em 1887, o alemão Cornelis Gurlitt começava pela Itália uma série de obras sobre os séculos XVII e XVIII [130], que se estenderão à França e à Alemanha.

Um ano depois aparecia *Renascimento e barroco* [131], do suíço de língua alemã Heinrich Wölfflin (1864-1945). Sua família o predispunha a uma carreira de erudito. Filólogo e professor, seu pai era nada mais nada menos que o fundador do *Thesaurus linguae latinae* (1893). Heinrich nasceu em Winterthur e fez seus estudos em Basiléia. Sabemos bem como sua vocação se determinou, graças a seu diário íntimo e às cartas que endereçou à família. Aos dezoito anos ele decidiu consagrar-se à cultura "ao mesmo tempo como filósofo e como artista", e confessa ter sido estimulado pelas conferências de Burckhardt na Universidade de Basiléia. De 1883 a 1886, seguiu os cursos das universidades de Berlim e Munique. Em Berlim mostrou-se muito interessado pelos cursos de Dielthey, que queria fundar a história da cultura mais numa compreensão intuitiva que numa investigação discursiva. Dois anos depois de sair da universidade, em 1888, ele descobre o barroco.

A posteridade esqueceu as obras de Gurlitt; a de Wölfflin não cessa de conhecer novas edições. Os livros de Gurlitt ainda não passavam de relato dos fatos. Já Wölfflin soubera olhar as obras.

Será que esse olhar ainda não era totalmente virgem? O jovem de vinte e quatro anos que contempla longamente a fachada dos monumentos romanos, entra nos palácios, transpõe o limiar das igrejas, demora-se nos jardins, não consegue furtar-se aqui e ali a deixar escapar de sua pena um epíteto pejorativo qualquer; o barroco é sempre por ele "julgado" em relação às normas clássicas, para as quais se sente que vai sua adesão profunda. Ao classicismo ele consagrará, aliás, dez anos mais tarde, um estudo especial [132]. Em *Renascimento e barroco* o classicismo não serve um pouco de cinzel para esse barroco que Wölfflin descobre, subjugado e ao mesmo tempo um pouco escandalizado?

A porção histórica que Wölfflin delimitou no tempo e no espaço para sondar o barroco é restrita: é a arte italiana e notadamente em Roma entre 1525 e 1630. Como ele lhe opõe a arte anterior do Renascimento, é como esse Renascimento clássico se "alterou" para transformar-se em barroco que lhe aparece. Mas, se ele define o barroco em sua maturidade, nem por isso percebeu como se operara sua gênese numa fase que trinta anos depois receberá o nome de "maneirismo", e isso sem dúvida porque ele tem os olhos demasiado fixos em Roma e não o bastante nos outros centros onde se elabora o movimento maneirista: Florença e Parma.

Essas apreciações subjetivas ainda impostas a Wölfflin pelas convenções de uma estética da qual ele não pode se desfazer desaparecem totalmente do livro que escreverá cerca de vinte e cinco anos mais tarde: *Princípios fundamentais da história da arte* (1915) [133]. Antes, dez anos depois de *Renascimento e barroco*, Wölfflin aprofundara em 1899 sua concepção da arte clássica e é nessa base bem definida que ele se apóia para elaborar seus *Princípios fundamentais*. No prefácio desse livro, reconhecia ele a importância do escultor Hildebrand, que lhe ensinara a *ver*, evitando tanto quanto possível que o percebido seja interceptado pelos ideogramas logo apresentados em *feedback* pelo intelecto que vai se abeberar no *thesaurus* da memória, tanto o nosso espírito sobrecarregado por uma massa de informações e decisões tem pressa de seguir os caminhos batidos. A sedimentação ideológica acumulada no campo da estética há um século nas universidades alemãs por tantos professores tornava necessária essa operação pelo vazio

Em seus *Princípios fundamentais* Wölfflin toma sempre por terreno de experiência o Renascimento em seu desabrochar e o barroco, mas dessa vez ele não se restringe em relação a este último estilo, como o fizera em seu livro anterior; tira seus exemplos em toda a extensão da época barroca do século XVI ao século XVIII. Essa obra é uma espécie de gramática das formas sem referência à história, mas está tão longe da estética quanto do historicismo. Pois ele não parte da idéia, não pronuncia nenhum julgamento. É bem o produto dessa tendência à "visualidade pura" (*Reine Sichtbarkeit*), que nascera no círculo formado pelo filósofo Fiedler, pelo pintor Hans von Marees e pelo escultor Hildebrand. Konrad Fiedler (1841-1895) [134], em quem Benedetto Croce via o maior esteta do século, estimava que a percepção visual conduzia a um modo de conhecimento autônomo que devia ser distinguido daquele que a linguagem exprime e que uma pregnância milenar tendia sempre a substituí-lo.

Wölfflin mantinha relações íntimas com o grupo alemão, uma vez que já em 1888 confessava numa carta o prazer que experimentava em Florença, no ateliê de Hildebrand, em conversar com este e com Fiedler. Em 1893 examinou o livro de Hildebrand *O problema da forma nas artes plásticas* [135]. Nada mais difícil, com efeito, do que ver. Quando nossa visão recebe a impressão de um objeto qualquer, logo se desencadeia um mecanismo propulsionado pelos vestígios que as percepções anteriores desse objeto ou de objetos análogos deixaram na memória. Devemos, pois, esforçar-nos por nos desembaraçar dessa idéia e aplicar nossa visão ao momento presente. Para isso, nada mais útil quando se é um historiador da arte do que desenhar, ainda que esse desenho careça de qualidade artística. Desejando compreender o retábulo barroco português, só deixei de ver nele uma inextricável floresta amazônica quando tive um lápis na mão. Para ser desprovido da qualidade de arte, o gesto artístico explicitava em mim as percepções visuais. A mão criadora explorava os dados ópticos. Compreendi então que aquilo que à primeira vista me aparecera como uma confusão era governado por uma morfologia e uma genética necessárias, e não por não sei que capricho, e assim pude propor uma *Morphologie du retable portugais du XVI^e au XVIII^e siècle* [136]. No caso, eu agira como um discípulo de Wölfflin.

Examinando as obras da época considerada (salvo as das artes decorativas das quais não soube descobrir, como Riegl, que recursos elas

podem trazer ao analista das formas), ele a vê governada por tendências que se opõem e se reúnem em pares simétricos:

linear	pictórica
redução ao plano	busca da profundidade
espaço fechado	espaço aberto
formas ponderáveis	formas que alçam vôo
claridade absoluta	claro-escuro

Essas duas expressões artísticas correspondem a atitudes vitais antitéticas, uma tendendo para a serenidade do ser, outra entregando-se ao patético de seu devir. Os dois termos de Nietzsche, "apolíneo" e "dionisíaco", também poderiam convir a essa oposição.

Na justificação que dará mais tarde (*pro domo*) aos seus *Princípios fundamentais* [137], Wölfflin confessava: "O que excitou os peritos foi inicialmente o princípio de uma 'história da arte sem nome'. Não sei onde encontrei essa expressão, mas ela estava no ar." Na realidade, a Alemanha tendia para essa *Kunstgeschichte ohne Nahmen* desde os prolegômenos da história da arte. Auguste Comte formulara a idéia de uma "história sem nomes de homens e mesmo sem nomes de povos" [138]. Já em sua conferência na Universidade de Berlim em 1801, Friedrich von Schlegel declarava que o coeficiente individual era acidental; o que importava para ele eram o estilo, os estilos e sua sucessão.

A fama da obra de Wölfflin talvez tenha estilizado um pouco em demasia a visão que dele se fez, como se fosse desprovido de qualquer sensibilidade e de qualquer preocupação histórica. Poucos historiadores da arte, porém, são tão bem conhecidos como ele graças à sua numerosa correspondência. Reduzi-lo à abstração de seus *Princípios fundamentais*, escritos aos cinqüenta anos, é esquecer os trabalhos que concebeu como historiador, em particular seu *A arte de Albert Dürer* [139], publicado em 1905. Paradoxalmente, esse livro foi escrito em Roma. Wölfflin tinha alugado um ateliê de artista e vivia cercado de gravuras do pintor de Nuremberg, espalhadas sobre as paredes; esforçando-se por reconstituir o ato criador, chegou a retraçar de acordo com o modelo vivo certas posições do corpo nas obras de Dürer, o que demonstra sua necessidade de "visualizar". Queria verificar Dürer *de visu*. O problema da adaptação alemã à forma clássica sempre o preocupou, e ele consagrou-lhe muitas conferências [140]. Nos países germânicos, sua ação foi redobrada pela do ensino, primeiro em Basiléia, onde em 1893 ele sucedeu a Burckhardt, depois em Berlim, onde ensinou durante onze anos, de 1901 a 1912. O calor de suas convicções, a eloqüência de seu verbo arrebatavam o auditório, mesmo que mais tarde ele devesse orientar-se noutra direção.

O país em que as idéias de Wölfflin tiveram pior acolhida foi a Itália. Não podia ser de outro modo. A *Kunstgeschichte ohne Nahmen*

só podia horrorizar o país do indivíduo-rei, que por sinal criara a história da arte através da biografia.

Wölfflin encontrou um violento contraditor no filósofo Benedetto Croce (1866-1952) [141], para quem a obra de arte não devia ser submetida a nenhuma relação categorial, nem extrínseca nem intrínseca. O artista produz num estado de autonomia absoluta em face do ambiente sociocultural e da arte que o precedeu, o que torna suspeita a Croce a própria noção de estilo, pois "os estilos", escreve ele em 1919, "são já abstrações das obras de arte singulares e concretas".

Croce rejeitava tanto Riegl quanto Fiedler, estimando que para este último a doutrina da pura visualidade padecia de carência orgânica.

Entretanto, a atitude de parte da crítica italiana em relação a Wölfflin se modificou quando alguns historiadores de arte adotaram o método sociológico após a Segunda Guerra Mundial. Cesare Brandi, em especial, via em Wölfflin uma concepção que anunciava o estruturalismo.

Talvez tenha sido na França que o valor experimental do método wölffliniano foi melhor compreendido, porém de certo modo mais implícita que explicitamente; as expressões da arte contemporânea contribuíram muito para isso.

Os *Princípios fundamentais da história da arte* só apareceram em francês em 1952. Mas, precedido de um artigo de Malkiel Jirmounsky em 1932, um livro de J. Lévy, *H. Wölfflin, sa théorie, ses prédécesseurs*, o revelava ao público francês. Henri Focillon, ponto de articulação da história da arte na França, assimilou-o de maneira fecunda, como iremos ver.

Compreende-se que a Itália ainda seja o país onde florescem muito particularmente as monografias de artistas. E, apesar de tudo, foi lá talvez que a semente de Wölfflin melhor germinou, já que essas monografias tratam em grande parte dos artistas que pululam na Itália nos séculos XVII e XVIII, nessa época barroca reabilitada por ele.

Difundida até o Japão e a Índia, aceita, discutida, rejeitada, atuando inclusive entre os contestatários, a influência de Wölfflin foi considerável. Pela primeira vez, um homem expunha idéias deduzidas da leitura visual de uma obra de arte, sem acrescentar-lhes outros comentários. Depois dele, inumeráveis são aqueles que começaram a encarar as obras de arte não através das idéias, não como imagens, mas enquanto fenômenos ópticos. Mesmo os que prosseguiam a interrogação infindável do *conteúdo* das obras de arte não podiam mais fazê-lo sem antes analisar a visão que elas ofereciam.

Que Wölfflin tenha evitado qualquer posição "estética" que se poderia considerar como uma abordagem filosófica da obra de arte é certamente uma atitude voluntária, já que ele recebera uma formação filosófica aprofundada, especialmente junto ao professor de psicologia de Basiléia, Johannes Volkert. Os dois semestres do curso do psicólogo Dielthey que ele freqüentou em Berlim no ano de 1885 tiveram uma orien-

tação decisiva sobre ele, inclinando-o para essa convicção professada por seu mestre, segundo a qual o que diferencia a cultura das ciências naturais — cujos métodos tanto seduziam os historiadores da época — é o fenômeno da "consciência", que constitui a própria base do conhecimento. Esse ensinamento que Wölfflin recebeu em Berlim, podemos imaginá-lo pela obra fundamental escrita por Dielthey em 1883, *Introdução ao conhecimento do espírito* [142].

Encontram-se ecos do pensamento de Dielthey numa obra de juventude, tese acadêmica escrita em 1886 e publicada somente após a morte de Wölfflin, ocorrida em 1946: *Proposições para uma psicologia da arquitetura* [143].

Os filósofos têm dissertado abundantemente sobre a posição ideológica de um homem que, em nome da visualidade pura (Fiedler) e da consciência tributária da percepção (Dielthey), proibiu a si mesmo de "filosofar". Arnold Hauser, que quer conduzi-lo ao seu santo, vê na *Kunstgeschichte ohne Nahmen* a influência do hegelianismo [144]. James Ackermann [145] vai mais longe, vendo em Heinrich Wölfflin um exemplar perfeito da aplicação da história da arte à maneira de Hegel; é verdade que Riegl lhe parece igualmente exemplar dessa submissão a Hegel. Como colocar sob a mesma bandeira dois pensadores de métodos tão diferentes? Mas também Ernst Gombrich acredita que o espírito hegeliano domina a obra de Wölfflin [146].

Em vez de afiliado à mecânica dialética de Hegel, não estará o idealista que é Wölfflin mais perto desse despertar do kantismo que se manifesta em seu tempo? É o que pensa um filósofo americano, Joan Hart [147], que trabalhou muito nos arquivos de Wölfflin, em Basiléia, particularmente sobre a abundante correspondência que ali se reagrupou. Seja-me escusado o que pode parecer um jogo de palavras, mas essa "Crítica da visão pura" que são os *Princípios fundamentais* não procede de um método análogo ao da *Crítica da razão pura*?

6

A VIDA DAS FORMAS

Em 1934 Henri Focillon elaborava em *Vie des formes* a noção de um ritmo biológico inerente à evolução da arte e cujas etapas são as mesmas para todos os grandes estilos, pelos menos os do Ocidente. Exposta com o ímpeto oratório peculiar ao autor de *L'art des sculpteurs romans*, que por sinal havia sugerido três anos antes a idéia de uma fase barroca dessa arte em Charlieu, tal idéia fazia penetrar na França as noções expressas por Wölfflin em *Princípios fundamentais da história da arte*, que só muito mais tarde seria traduzido.

Focillon não cita Wölfflin. Na realidade, ele retomara essa idéia de Élie Faure, que em 1927, em seu *Esprit des formes*, conclusão de sua *Histoire de l'art*, a tinha baseado numa comparação entre a evolução da arte grega e a da arte da Idade Média ocidental, consideradas entre seu começo e seu termo. Mas a própria Élie Faure a tomara emprestado de um historiador de arte, hoje injustamente esquecido; seu nome nem sequer é citado na *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg eines Wissenschaft* de Kultermann (1966), que pretende ser um resumo da história da arte. Waldemar Déonna, arqueólogo helenista, que foi diretor do Museu de Genebra, escreveu em 1912 uma grande obra, *A arqueologia, seu valor, seus métodos*, cujo terceiro volume, que compreende mais de quinhentas páginas, é dedicado a um estudo comparativo da arte grega e da arte cristã. Aliás, ele desenvolveu uma idéia que expusera mais brevemente numa brochura de 1910: *Pode-se comparar a arte da Grécia à arte da Idade Média?* E teve a honestidade de mencionar que antes dele Millet e Pottier tiveram a intuição disso.

Na verdade, sendo a arte grega considerada como aquela que atingiu a perfeição, era lícito tomar sua evolução morfológica como ponto de comparação para outros momentos da criação artística. Não fora isso o que Winckelmann já fizera, ao transpor para o Renascimento a tipologia que ele criara para a evolução de Fídias até a arte greco-romana?

Margaret Hörner, que, em 1924[148], traçava um paralelo entre o desenvolvimento da arte italiana do século XVI e o da escultura grega do século V ao século IV, tinha lido Déonna ou Winckelmann? Ou a idéia lhe acudira por si mesma?

Focillon, que não citava Élie Faure, fazia entretanto menção de Déonna na *Vie des formes*.

Na realidade, porém, não é ao arqueólogo suíço que remonta essa idéia genial, que deveria transformar a visão da arte até André Malraux; não é tampouco a Wölfflin que, em 1915, publicava seus *Princípios fundamentais da história da arte*. É a Viollet-le-Duc.

Tal é, com efeito, a idéia que anima o projeto do arquiteto para a criação do "Museu de Escultura Comparada", que lhe ocupava o pensamento já em 1855. Teve de esperar muito tempo para que ele se concretizasse. A ocasião se apresentou quando o imenso palácio do Trocadéro, construído para abrigar a Exposição Universal de 1878, se esvaziou. Para sua utilização, Viollet-le-Duc enviara a 11 de junho de 1879 um relatório a Jules Ferry, ministro da Instrução Pública, e a Antonin Proust. Isto se deu somente alguns meses antes de sua morte. Pouco depois de seu falecimento, um decreto do ministro Jules Ferry, datado de 4 de novembro de 1879, criava o Museu de Escultura Comparada, que se abria ao público menos de três anos depois, a 28 de maio de 1882. Naquele tempo as pessoas eram ativas.

Eis um extrato do preâmbulo do relatório de Viollet-le-Duc, em que ele desenvolve suas idéias de exposição diacrônica:

"Entre os povos que atingiram um alto grau de civilização, a arte da escultura se divide em três períodos: Imitação da natureza segundo uma interpretação mais ou menos delicada e inteligente — Época arcaica, durante a qual se pretende fixar os tipos — Época de emancipação e de busca do verdadeiro no detalhe e aperfeiçoamento dos meios de observação e execução.

"Nem todos os povos preenchem a totalidade desse programa. Uns percorrem as três fases desse desenvolvimento da arte, outros perfazem apenas as duas primeiras e não ultrapassam o período hierático. Tais foram a maioria dos povos orientais, os egípcios da Antiguidade e os bizantinos.

"Mas na fase da civilização, à qual pertence a arte da escultura, há uma analogia notável entre os produtos de cada um desses períodos.

"Assim, a época denominada *eginética* ou arcaica entre os gregos apresenta com a época arcaica do século XII na França as mais íntimas relações. Da mesma forma, entre o desenvolvimento da arte escultural entre os gregos da Antiguidade, a datar de Péricles, e na França a datar do século XIII encontram-se analogias muito interessantes de constatar.

"Portanto, moldagens tomadas de empréstimo a esculturas egípcias da época francamente arcaica, isto é, compreendida entre a sexta e a décima oitava dinastia, ou a esculturas gregas eginéticas e a obras da estatuária francesa do século XII, observadas com método, mostrariam como essas três expressões da arte, por mais afastadas que estejam entre si no tempo e em virtude das condições sociais, procedem de um mesmo princípio e produzem resultados aproximadamente idênticos.

"Algumas estátuas do pórtico real da catedral de Chartres, se fossem colocadas perto de certas figuras hieráticas gregas, pareceriam ligar-se à mesma escola pela maneira de interpretar a natureza, de conceber os tipos e pelo fazer. O mesmo sucederia com as esculturas que datam da libertação do hieratismo, entre a arte grega a partir de Fídias e a arte francesa dos séculos XIII e XIV.

"Uma vez evidenciados e tornados inteligíveis para todos esses grandes princípios, por meio de uma escolha bastante restrita de moldagens, tratar-se-ia então de dar uma idéia completa da nossa escultura francesa."

O relatório trazia anexa uma planta minuciosa das salas do museu. As moldagens apresentadas nas três primeiras salas são escolhidas para ressaltar as semelhanças entre a arte grega e a arte francesa da Idade Média. Eis o programa:

"Dissemos que havia interesse em mostrar as analogias existentes entre obras de escultura devidas à Antiguidade, notadamente das épocas denominadas hieráticas, e as pertencentes ao período arcaico da Idade Média. Uma sala seria dedicada a ressaltar essas relações.

" — Primeira sala: Conviria reunir aí alguns tipos egípcios pertencentes às primeiras dinastias, tipos assírios, tipos gregos da época chamada eginética (*sic*) e tipos de nossa escola estatuária francesa do final do século XI à metade do século XII. Não haveria necessidade de grande número de exemplos para evidenciar as relações existentes entre essas diversas expressões da estatuária nas épocas arcaicas.

" — Segunda sala: Uma segunda sala mostraria como a arte da estatuária rompeu com os tipos hieráticos para recorrer ao estudo atento da natureza, seja entre os gregos a partir de Fídias, seja entre nós a partir do século XIII. Essa comparação entre as duas escolas separadas por séculos apresentaria um interesse dos mais sérios, pois, embora as expressões da arte sejam diferentes e os objetos representados não tenham nenhuma relação entre si, os procedimentos são idênticos, a maneira de interpretar a natureza é aproximadamente a mesma e, do ponto de vista do estilo, é visível a superioridade das duas escolas. É no limite desse primeiro desenvolvimento que aparece entre os gregos, assim como entre nós, o retrato (a reprodução da individualidade humana). (Exemplos a mostrar).

" — Terceira sala: A arte da estatuária logo adota cânones entre os gregos da Antiguidade, assim como entre nós, por volta do século XIII. A *maneira* aparece. Estabelece-se, numa como noutra escola, um *belo* de convenção. A execução atinge então um alto grau de perfeição. Entram em cena a Itália e a Alemanha, e suas escolas se distinguem das da França durante os séculos XIV e XV.

"Vê-se como no século XV a influência da escola à margem do Reno e de Flandres invadiu a Borgonha. Como a *maneira* chega aos últimos limites, mas também como a escola da Île-de-France e a da Champagne resistem a essa invasão."

Muitas vezes se criticou a escola francesa de história da arte por seu atraso ideológico. Os eruditos germânicos são justamente orgulhosos

de ter criado aquilo que designam pelo nome de *Kunstwissenschaft*, ou ciência da arte. Antes deles, entretanto, enquanto seus compatriotas estavam ocupados com mísera e balbuciante cronologia, Viollet-le-Duc, num relatório administrativo, elaborava uma visão diacrônica ousada da história das formas, que ultrapassava de muito as concepções dos pioneiros germânicos da ciência da arte.

Alguém poderá achar que atribuí uma importância exagerada a essa iniciativa de Viollet-le-Duc, que era igualmente dominada, sem que houvesse influência dos pensadores germânicos, pela idéia de "visualidade pura". Porém esse "Museu de Escultura Comparada", que foi dissolvido em 1937 para se reduzir aos seus "Monumentos Franceses", o que permitiu dar-lhe o título do antigo museu de Alexandre Lenoir, teve uma influência considerável sobre duas gerações de historiadores da arte e contribuiu, no momento mesmo em que se difundiam as idéias de Wölfflin, para apoiá-las mediante exemplos. Eu mesmo, nas conclusões de minha *Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours* [149], propus estender esse ritmo a todas as expressões plásticas criadas pela humanidade, com uma ilustração comparada. Sou tentado a designar essa evolução sob o nome de *cursus formarum*, por analogia com o *cursus honorum*, que regia a carreira oficial dos romanos.

O barroco faz sua entrada na história da arte primeiro como antagonista do classicismo, antes de tornar-se a expressão final na evolução das formas. Finalmente descoberto, esse estilo ia conhecer uma profusão de estudos comparável à sua própria proliferação.

A palavra *barroco* é de origem francesa. O *Dictionnaire de l'Académie* a registra em 1718. Ela existe na linguagem corrente sempre como adjetivo, para designar algo de bizarro, de irregular, de fantasista, de anormal, de insólito. Era a palavra de que se serviam os joalheiros de antigamente para qualificar uma dessas pedras irregulares de que os ourives da chamada época "barroca" sabiam tirar um notável proveito decorativo; aqui o termo técnico vem do espanhol *barrueco* ou do português *barroco*. Mas encontramos a palavra *barocco*, com sua qualificação pejorativa, desde o século XVIII na Itália [150].

Por muito tempo se prolongou o desdém por esse estilo que enriquecera a Europa com tantas obras-primas. Por incrível que pareça, ainda em 1929 o filósofo italiano Benedetto Croce escrevia: "O historiador não pode considerar o barroco como elemento positivo, mas negativo [...]. O barroco não passa de mau gosto." [151]

É na França que esse preconceito se mostrará mais tenaz. Só desaparecerá depois da Segunda Guerra Mundial. O interesse dedicado pelos historiadores franceses à arte alemã manifestara-se até então pelas relações dos dois países com a Idade Média. Outra geração iria mostrar-se mais curiosa pela germanidade própria. As facilidades trazidas pela ocupação militar do vale do Danúbio levaram os historiadores franceses a visitar o Wurtenberg e a Baviera, onde floresceu o rococó.

O melhor sinal desse "degelo" foi o congresso organizado em 1947, na Suábia, pela Sociedade Francesa de Arqueologia, esse santuário das boas tradições, onde não se considerava a arte francesa senão a partir do século XVI [152]. A irrupção do barroco abriu a porta dos congressos arqueológicos a toda a arte moderna e o classicismo aí se engolfou. Não mais se justificando sob o nome de "arqueológica", essa venerável sociedade ampliou hoje seu campo de ação a todo o patrimônio artístico francês até o século XIX.

Na Alemanha, o barroco fora rejeitado no século XIX tal como em toda a Europa. Em 1853, o alemão Rosenkranz o inclui em sua *Estética da feiúra* [153], em companhia do cômico, do obsceno e do bizarro. Será adotado lentamente no fim do século graças aos estudos de Wölfflin. Depois dele, outro professor austríaco, que, segundo vimos, devia se especializar em arqueologia, publicou em 1898 *O futuro do estilo barroco em Rafael e Correggio* [154], o que demonstrava um olho perspicaz.

Riegl reconhecera o valor do barroco e dera na universidade uma série de aulas sobre suas origens na Itália. De seus papéis, A. Burda e Max Dvoràk extraíram um livro em 1908 que parece não ter tido a repercussão que merecia [155].

Deve-se a Wilhelm Hausenstein um texto excelente sobre *O gênio do barroco*, escrito em 1921 [156]. Desfia-lhe todas as virtudes, seu encanto, suas qualidades e belezas. Hausenstein não era um historiador, mas um escritor. Teve que fugir da Alemanha de Hitler e foi o primeiro embaixador da Alemanha Federal junto à República Francesa depois da guerra. Conversamos longa e freqüentemente sobre o barroco, ora em minha mesa, ora no Prunier, que era seu restaurante favorito.

Ao barroco, Karl Victor [157] e Werner Weisbach [158] iam dar bases históricas, o primeiro considerando-o como expressão do absolutismo, o segundo procurando uma relação com a Contra-Reforma. Talvez se tenha tomado muito ao pé da letra a obra de Weisbach. Não se deve aceitar essa idéia em bloco para toda a arte barroca. Se o Concílio de Trento de fato suscitou uma nova imagística cristã, o que Émile Mâle mostrará em 1932, preconizava também uma grande austeridade, o que não é compatível com a festa dionisíaca que será a do barroco em seu pleno florescimento. A expressão "estilo da Contra-Reforma" deve ser reservada para essa arte severa que reinou na Itália durante trinta anos e que hoje é difícil de discernir, pois as igrejas edificadas com esse espírito foram recobertas mais tarde por sua suntuosa decoração, o que é o caso da própria Gesù de Roma. No entanto, podem-se encontrar alguns exemplos em certos santuários jesuítas que subsistiram nas províncias italianas, edificados sob a supervisão do padre Giovanni Tristano, arquiteto de operação da Gesù. Assim, se houve uma arte jesuíta, durante certo tempo ela teve um significado exatamente oposto à acepção comum, como o

mostrou em 1955 o padre Pirri em sua obra *Giovanni Tristano e os primeiros tempos da arquitetura jesuíta* [159]. Numa imagística religiosa, essa severidade iria prevalecer durante algum tempo no ascetismo da imagem estudado em 1958 por Federico Zeri, autor de *Pintura e Contra-Reforma. A arte intemporal de Scipione da Gaeta* [160].

Enquanto em Roma eclodia o fogo de artifício barroco, essa arte se estendia à Espanha, onde encontrara seu ponto de partida no Escorial, e a Portugal até 1660. É com propriedade que um historiador espanhol, Camón Aznar, designa esse estilo peculiar à Espanha como *el estilo trentino* [161], o estilo do Concílio de Trento [162].

Weisbach, aliás, chamava a atenção para esse aspecto da austeridade. Não escapara ele a Marcel Raymond, que escrevera um livro notável sobre o barroco italiano em 1912 [163], mas essa obra se perdeu na onda da literatura germânica. Sucedeu que no *Handbuch der Kunstwissenschaft*, dirigido por Fritz Burger, dois livros de Brinckmann sobre essa época iam aparecer com pequeno intervalo: *A arquitetura dos séculos XVII e XVIII nos países romanos* [164] e *Escultura barroca* (1917) [165]. Entre 1920 e 1930, seguir-se-iam muitas outras obras em alemão sobre o barroco.

Entretanto, no grande período dos "tempos modernos", começou-se a distinguir várias fases do barroco. Hans Hoffmann, um dos alunos de Wölfflin, via na arte italiana do século XVI um "barroco precoce" (*Frühbarock*) [166], e muito antes, em 1924, Hans Rose criava o termo "barroco tardio" (*Spätbarock*), que ele situava entre 1660 e 1760 na arte francesa ou nos países que sofriam a influência da França.

Enquanto uma análise mais aprofundada distinguia fases sucessivas na longa extensão do período barroco, apurava-se o conceito de maneirismo. O maneirismo não é, como o gótico ou o barroco, um comando lançado de pára-quedas para torpedear um estilo que se reprova. Decorre, com efeito, da palavra "maneira", que teve a princípio significados muito positivos. Ter maneiras, na literatura francesa dos séculos XIII e XIV e na do século XV, é ter um comportamento humano que implique um ideal de corte requintado. Vasari é o primeiro a dar à palavra *maniera* um significado artístico, segundo ele fundamental; ela serve, com efeito, para designar quer os estilos particulares de cada artista, quer categorias estéticas. Vimos que somente no século XVII, sob a pena de Bellori e Malvasia, a *maniera* se torna sinônima de corrupção e facilidade.

Em 1789 o padre Lanzi criou a palavra *manierismo*, que para ele significa o declínio da arte por uma repetição inerte das fórmulas. Do italiano, o termo passa ao inglês — *mannerism* e *mannerist* — e depois ao alemão — *Maniertheit* e *Manieriert*. Porém a palavra "maneirista" já era empregada no século XVII pelo francês Fréart de Chambray num

sentido crítico ligeiramente diverso, aplicado a um tipo de artista preocupado com facilidades técnicas.

Depois, no século XIX, o maneirismo como forma particular de arte desaparece. Sua reprovação se confunde com a do barroco. Ela se revela na segunda metade do século. Jakob Burckhardt, em seu *Cicerone* (1855), encontrava em seu caminho os produtos de um "Renascimento extravagante", e Ruskin em *As pedras de Veneza* (1851) falava de "Renascimento grotesco". Wölfflin, em seu *Arte clássica* (1899) [167], empregava a palavra "maneirismo" e qualificava severamente esse estilo como sendo a expressão da decadência, mas via-o numa fase muito curta, 1530-1540; assim, não é surpreendente que, quando escreve *Renascimento e barroco* [168] em 1888, ele não tenha dúvida de que aquilo que tomou por barroco a fim de opô-lo a Renascimento nada mais era que o maneirismo em sua maturidade. Talvez a confusão decorra de que num caso ele pensa sobretudo na pintura e em outros na arquitetura. Berenson, em seus *Dessins de peintres florentins* (1903), não é mais complacente, embora encontre qualidades em Pontormo. Todo mundo emite mais ou menos uma condenação que parece ponto pacífico na história da arte. Em 1895, Romain Rolland consagra sua tese latina, que então se era obrigado a escrever para obter o título de doutor em letras, à *Décadence de la peinture italienne au XVI^e^ siècle* [169]. Esse texto permanecerá desconhecido até 1957, quando será publicado em francês. Na época, terá um valor apenas historiográfico, mas indiscutível, pois esse livro deve ser lido como um testemundo da doutrina universitária francesa, que se encontrava então singularmente atrasada em relação ao pensamento germânico. Para Romain Rolland, que escreverá mais tarde um livro admirável sobre Miguel Ângelo, o que ele considera como a decadência da pintura italiana no século XVI se deve ao afastamento da natureza, encarada como má em si mesma e que se substitui pelo princípio de autoridade baseado na tirania do antigo, na admiração por Miguel Ângelo e finalmente no sistema escolar imposto pelos Carracci. O progresso do intelectualismo desvia assim o artista da verdadeira fonte da arte, que é a observação. É, em suma, a doutrina de seu próprio tempo, que Romain Rolland discerne com uma segurança de informação histórica notável. Excelente trabalho de normalista, portanto, mas só nos pode surpreender, nesse futuro germanizante, sua ignorância total dos progressos realizados havia vinte anos pelo pensamento estético — é verdade que fora da França — e que vieram revolucionar os velhos conceitos acadêmicos em nome dos quais o jovem doutor condena toda a pintura italiana depois de Rafael. Romain Rolland, aliás, é tão tributário do pensamento escolástico de seu tempo que esse grande conhecedor de gênios engloba em sua condenação o próprio Caravaggio, certo é que pouco conhecido nessa época. Jean Cassou, que prefacia o livro em 1957, observa que, desde Romain Rolland, o conceito de decadência foi pura e simplesmente suprimido; caída da situação altaneira em que

a haviam colocado as especulações formais de Riegl, Wölfflin e Focillon, a obra tende a reconverter-se para nós, como no tempo de Taine, num testemunho humano de caráter histórico ou psicológico. Como tal, toda obra de arte nos interessa, qualquer que seja sua qualidade, e nossa época está agora apaixonada pelos mais "decadentes" desses maneiristas, que Romain Rolland estigmatizava.

A inversão da tendência se faz sentir entre 1920 e 1930; então, dois autores alemães propõem ver no maneirismo um valor positivo: Margaret Hörner (1919) e Werner Weisbach (1919).

Em 1925 tem lugar uma polêmica entre Nicolaus Pevsner e Werner Weisbach sobre o significado do maneirismo. Weisbach associava a uma sociedade muito requintada esse estilo que atendia a um ideal de graça, como o de Parmigianino, e também a um instinto lúdico. Pevsner[170] insistia na religiosidade da época maneirista, que ocasionou uma influência do gótico.

Cabe a Walter Friedländer [171] o mérito de ter descoberto que a sede da verdadeira reação anticlássica do maneirismo não era Roma — pois todos a faziam derivar de Miguel Ângelo e de Rafael —, mas Florença, onde Pontormo e Il Rosso reagem, desde 1515, contra seus mestres, Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto. Il Rosso transportará esse estilo para Roma em 1523. Verdadeiros precursores, esses dois artistas romperam com todas as regras recebidas do Quattrocento, que anquilosavam a arte florentina, e assim libertaram a pintura para outras aventuras.

Estava aberto o caminho para uma glorificação do maneirismo, libertando o Renascimento do peso do materialismo e orientando-o novamente para a espiritualidade. Essa idéia vai inspirar Dvoràk em 1928 [172]. Para ele, El Greco é a expressão mais elevada dessa aspiração dilacerante à vida interior contra o paganismo do humanismo renascentista [173]. Pelo fato de subordinar a realidade objetiva à imaginação, o maneirismo assume uma importância fundamental e propriamente constitutiva para toda a época moderna. O maneirismo transporta o centro de gravidade da obra de arte do objeto criado para o sujeito criador. Dvoràk se opõe a Wölfflin, para quem, segundo uma relação hegeliana, o barroco se originara de uma oposição formal ao classicismo. A evolução das formas do Renascimento não podia, de acordo com Dvoràk, gerar o estilo barroco, que se tornou possível unicamente porque foi engendrado pelo maneirismo, pois era o maneirismo que rompia com os ideais do Renascimento.

Uma renovação de interesse pelo maneirismo seria promovida pelas aplicações que desse conceito um filósofo alemão, E. R. Curtius [174], iria fazer à literatura latina da Idade Média.

O estudo de Curtius seria seguido do de outro alemão, Gustav Reiner Hocke. Este publicou inicialmente um livro sobre a arte, *O mundo como labirinto. Maneira e mania na arte européia* (1957) [175], seguido, dois anos depois, por um estudo filológico, *O maneirismo na literatura* [176]. Só o primeiro foi traduzido para o francês.

Hocke acompanhava a trajetória dessa tendência "saturniana" à melancolia, à busca do mistério por trás das aparências, na literatura e na arte.

Anos depois, outro filólogo, este belga, Edgar de Bruyn, escrevia uma *Esthétique du Moyen Âge*, seguindo nos séculos VI e VII na literatura latina as tradições oratórias definidas por Quintiliano, o "aticismo", que outra coisa não é senão o classicismo, e o "asianismo", verbosidade sem regras, procura da metáfora, da hipérbole, do bizarro. Edgar de Bruyn, entretanto, não fazia referência ao maneirismo, mas ao asianismo, que ele descrevia como correspondendo aos *concetti* de Marino e de Góngora. Em *O mundo como labirinto*, Hocke seguia através dos séculos, até nossos dias, essa busca apaixonada do irracional por via das formas artísticas. Essa obra correspondia demasiado bem à inquietação do nosso tempo para não conhecer o sucesso. Sem dúvida, o caráter de atualidade reforçava o interesse pelo maneirismo que se manifestou na década de 1960-1970.

Um italiano, que fez sua carreira nas universidades americanas, Eugenio Battisti, depois de opor, como fizera Wölfflin, o Renascimento ao barroco (1960) [177], consagrou importante obra ao maneirismo, que ele denominou Anti-Renascimento (1962) [178], conceito que lhe parece mais amplo e abrangente que o de maneirismo. Valoriza ele notadamente a influência gótica, a repercussão dos mitos carreados pelas fábulas que remontam à consciência das épocas inquietas. O alemão Arnold Hauser, em 1964, intitula um livro *O maneirismo. A crise do Renascimento e os fundamentos da arte moderna* [179]. Hauser é um sociólogo; essa crise, para ele, não é apenas formal, mas política, e os tormentos do maneirismo refletem as perturbações profundas que a península italiana conhece por essa época. Em *O príncipe do studiolo* [180], o italiano Luciano Berti, tocando no próprio âmago do maneirismo, penetra em seu santuário estudando a personalidade de Francisco I de Médicis, que fez decorar no Palácio Velho de Florença um estranho *studiolo*, cujas pinturas só podiam ser vistas sob luz artificial.

O inglês Craig Hugh Smyth, em *Maneirismo e maneira* (1963) [181], segue a evolução do conceito desde as origens até nossos dias, enquanto Esther Nyholm insiste, em *A arte e as teorias do maneirismo* (1977) [182], no *non finito* de Miguel Ângelo, nas teorias de Aretino, Dolce e Pino.

Em Jacques Bousquet (*La peinture maniériste*, 1964), o espírito saturniano, inspirado em Hocke, atinge uma espécie de delírio. Sem dúvida, essa extensão é um pouco abrangente demais, pois que nela se acham confundidos o Mestre de Flémalle, Mantegna, Dürer, Palladio, Georges de La Tour, Baugin, Valdes Leal, Saenredam, Giorgione e até mesmo Rafael e Vinci. O pan-maneirismo irá mais longe? Atinge também Dagobert Frey (*Maneirismo e estilo europeu*) [183], que nele inclui Rembrandt.

Quanto a André Chastel, recusa-se a deixar-se incluir em qualquer sistema categorial e vê na *Crise de la Renaissance* (1964) a expressão da riqueza de uma época fértil em contradições.

O livro que melhor descreve o maneirismo em sua extensão européia é o do alemão Franzsepp Würtenberger, *O maneirismo, estilo europeu do século XVI* [184]. Würtenberger vê no maneirismo a expressão peculiar ao século XVI, que produz uma forma de arte mais literária que plástica; as numerosas trocas entre italianos e nórdicos não tardariam a fazer dele uma arte internacional. É uma arte essencialmente áulica, que sucede à arte de tendência burguesa do humanismo do século XV. A forma humana domina a ponto de impor-se à arquitetura. Seu sistema de imagem tende a uma espécie de enciclopédia humanista; acentuando-se na consciência a angústia do destino, o homem se liberta dela explorando-a em imagens, quimeras e símbolos.

O maneirismo do Norte da Europa foi objeto de estudos muito menos numerosos que os dedicados ao seu centro de gênese. Em 1929, porém, Friedrich Antal chamou a atenção para os problemas do maneirismo nos Países-Baixos [185]. Deve-se a Lars Olof Larson uma monografia de Adriaen de Vries [186], escultor flamengo que tão importante papel desempenhou na corte de Rodolfo II.

Entre as monografias que valorizam particularmente certos aspectos importantes do maneirismo, cumpre citar o livro do sueco Erik Forssman, *Dórico, jônico, coríntio. Estudo sobre o emprego das ordens na arquitetura* [187]. Metamorfose de elementos puramente arquitetônicos, retomados pelo Renascimento à Antiguidade e que se tornam órgãos expressivos, por vezes até antropomorfos, de significação simbólica. Monografias publicadas quase ao mesmo tempo [188] mostram como um banal imagista de Milão, pintor da corte de Fernando I, Maximiliano II e Rodolfo II em Viena e em Praga, se transforma num pintor do imaginário, criador de composições. Infelizmente, a monografia de Elisabeth Danhens sobre Gianbologna [189] foi escrita em flamengo, o que a torna pouco acessível.

Em sua obra sobre *Pellegrino Tibaldi* [190], o italiano Giuliano Briganti mostra como o maneirismo influenciou Gianbologna.

Os historiadores de arte apaixonados pelos problemas do maneirismo não atentaram senão para o que se referia às figuras. Nenhum deles se interessou realmente pelo problema da integração dessas figuras num sistema decorativo ao qual se achavam mais ou menos ligadas. Foi para esse ponto que se voltou a atenção de Catherine Dumont: *Francesco Salviati et la décoration italienne 1520-1560* (1973). Seguindo com ela a decoração dos cimácios do Vaticano, vemos progressivamente as figuras decorativas romper sua frontalidade clássica e penetrar no espaço interior, onde vêm interferir com as figuras maiores.

Para a coleção dos *Studi*, publicada pela Academia Toscana de Ciências e Letras, o erudito alemão Georg Weise [191] estabelece as coordenadas dessas pesquisas em 1971. Weise insiste na influência da arte gótica nórdica, no pluralismo do período e acrescenta uma contribuição pessoal. Tendo realizado durante anos um *corpus* da escultura espanhola do Renascimento, ele estava em condições de mostrar que o fenômeno maneirista de reação anticlássica veio à luz muito cedo na Espanha, com Alonso Berruguete em Valladolid, portanto bem antes da chegada de El Greco a Toledo.

Quando, então, terminou o maneirismo, dando lugar ao barroco? Àquele que definiu o maneirismo como um estilo caberia mostrá-lo. É o que faz em 1957 Walter Friedländer em sua obra, publicada em inglês, *Maneirismo e antimaneirismo na pintura italiana* [192]. O título era significativo do espírito hegeliano do autor. Como o maneirismo se erigira contra o Renascimento, o barroco não decorria do maneirismo, mas definia-se por oposição a ele. É por volta de 1590 que se manifesta essa reação estilística. Os Carracci, Barocci, Caravaggio e Rubens, na Itália, vão consumar essa revolução na pintura. Num levantamento bibliográfico[193] publicado em 1971, Éric Danneron fornece uma bibliografia exaustiva provando a amplitude dos trabalhos que trataram desse fim do século XVI na Itália.

O barroco, de maneira confusa, deveria cobrir a princípio mais ou menos os três séculos dos chamados "tempos modernos". Enquanto deverá ceder o século XVI ao maneirismo, terá também que abandonar o século XVIII ao rococó, estilo de que pouco a pouco os historiadores vão tomar consciência como possuindo uma personalidade autônoma.

Esse nome estranho é francês, e teria designado um desenho recortado em gíria de ebanista; vamos encontrá-lo em 1754 sob a pena do gravador Nicolas Cochin em sua *Supplication aux orfèvres* [194] para abandonar o quanto antes essa forma viciosa. Existe um homólogo do rococó que é a palavra *rocaille*, cuja origem é menos misteriosa: ela deriva da arte das grutas artificiais em forma de rochedos, incrustados freqüentemente de conchas. Encontra-se esse termo no *Dictionnaire portatif des beaux-arts* do padre Bouillet em 1759. Em 1772, J. F. Blondel escreve em seu curso de arquitetura: "Há muitos anos que nosso século é o das *rocailles*." Vinte anos antes, no momento em que se praticava justamente a *rocaille*, o mesmo Blondel, em sua *Distribution des maisons de plaisance* (1738), falando de diferentes desenhos de coroamentos de painéis, dizia que "uma parte é mantida simétrica, e a outra no gosto do tempo" — no gosto do tempo, ou seja, no desenho sinuoso. O estilo ainda não ganhou o seu nome.

Uma historiadora recente, Marianne Roland-Michel, numa monografia do pintor Lajoue[195], fez um levantamento dos testemunhos relativos à *rocaille* no século XVIII. Foi uma verdadeira matilha que fez soar o *hallali* desse estilo elegante, requintado, feminino, oferecendo à imaginação os caminhos caprichosos do sonho. É essa imaginação *desregrada* que censuram os denegridores da *rocaille*, todos partidários da volta às boas regras.

O estilo, senão o termo, é comentado em 1742 por Reiffenstein, amigo de Winckelmann, em suas *Anmerkungen* (Observações); chama-o de *Grillenwerk*, que se pode traduzir por "trabalho bizarro, fantasista, quimérico", e declara que ele constitui uma desgraça para a arte e para a época do Iluminismo.

Por Quatremère de Quincy, lendo o seu *Louis David, son école et son temps*, ficamos sabendo que "Pompadour" e "rococó" foram empregados pela primeira vez por Maurice Quai para designar o gosto reinante sob Luís XV, em 1796-1797, no ateliê do mestre.

A palavra continua seu caminho. Stendhal, confundindo dois estilos, escreve em 1828 em suas *Promenades dans Rome*: "Bernini foi o pai desse mau gosto designado nos ateliês sob o nome um pouco vulgar de rococó." Victor Hugo mostra-se mais bem informado quando o aplica aos edifícios da Place Royale de Nancy, e note-se que, apesar de seu "mau gosto", ele lhe encontra um certo encanto. Eis, pois, que pela primeira vez desponta um valor positivo do rococó. Em 1842, o *Dictionnaire de l'Académie française* registra o termo, naturalmente sob uma forma pejorativa: "Rococó se diz trivialmente do gênero de ornamento, de estilo e de desenho que pertence ao reinado de Luís XV."

O signo negativo vai mudar-se, enfim, em positivo graças aos estudos dos irmãos Goncourt sobre o século XVIII. Primeiro, em 1860, em *Les Maîtresses de Louis XV*, eles felicitavam a marquesa de Pompadour por ter sido "a madrinha do rococó". Em sua *Art du XVIII^e^ siècle* (1873-1874), celebram o encanto e a sedução próprios do rococó, que lhes aparece sobretudo na pintura de Watteau.

Na Alemanha, onde o vocábulo havia penetrado, o arquiteto Semper, em conformidade com suas teorias, encontrou o verdadeiro caráter do rococó no fato de o quadro deixar de ser tectônico, invadindo o campo da composição à maneira de uma planta que se enrola em torno de si mesma: como um organismo em crescimento. Semper vê a gênese do caráter plástico dessa ornamentação numa estreita relação com a porcelana — que por essa época faz furor na Alemanha —, o que era uma idéia totalmente falsa, pois é certo que a decoração dissimétrica é de origem francesa.

Schmarsow, em *Barroco e rococó*, escrito em 1897, sustentava que o rococó fora criação de Watteau, um flamengo, de Meissonnier, um italiano (nascido em Turim) e de Oppenord, um holandês (mas nascido em Paris).

Citemos ainda P. Jessen, que em 1894 escreve *Das Ornement der Rococo*, e von Zahn, autor de *Barock, Rokoko und Zopf* — a palavra *Zopf*, que significa "caduco", designa o que chamamos de estilo Luís XVI.

Hans Rose consagra um livro ao rococó em 1921. Chama-o ainda de *Spätgotik*. Curiosamente, vê nele uma evolução regressiva do barroco ao neoclassicismo, o que, no entanto, só se pode exprimir como uma contradição.

Em 1936, o alemão Leo Balet [196] procurava as estreitas relações entre as artes plásticas, a música e a literatura no século XVIII. Para ele, a essência do rococó se encontra no absolutismo. Tendo o território alemão, após o tratado de Utrecht, se fragmentado num grande número de principados, tal situação levou esses pequenos potentados a praticar, em construções desmesuradas, um estilo ostentatório que impusesse a impressão de seu poder.

Em 1962, Hermann Bauer dedica um livro a *La rocaille* [197]. Vê nela a origem de uma imitação estrutural dos ornamentos franceses praticados por especialistas como Berain. O sistema assimétrico lhe parece ter sido provocado pelo cartucho italiano e pelos monstros destacados em grotescos que se tornam independentes.

Um passo considerável para o reconhecimento das origens do rococó vai ser dado por um americano, Fiske Kimball [198], diretor do Museu de Filadélfia, o confrade mais jovial que conheci em minha vida. Aquilo em que seus colegas franceses, apesar de estarem perto da fonte, não pensaram, ele o foi buscar nos arquivos, desenhos e projetos de numerosos hotéis edificados em Paris entre 1700 e 1720, quase todos desaparecidos. Kimball descobriu aí a origem dos ornamentos em curva e contracurva que iam eclodir como um fogo de artifício ao mesmo tempo no hotel Soubise em Paris (1738-1740), por Boffrand, e no pavilhão de Amalienburg em Nymphenburg, perto de Munique, por Cuvilliés (1734-1739). Mas os antecedentes eram ainda mais recuados, remontando ao fim do reinado de Luís XIV, aos gravadores Pineau e Berain e aos Audrans.

Essas sugestões foram muito mal recebidas pelos franceses, pouco satisfeitos em se verem gratificados pela invenção do rococó. Louis Réau e Louis Hautecoeur protestaram. Na realidade, Fiske Kimball tinha encontrado sobretudo a origem da "rocaille" do século XVIII, isto é, do ornamento, e não do rococó propriamente dito. Louis Hautecoeur, no tomo III de sua *Architecture classique en France* (1952), mostrava que o rococó não decorria unicamente de um sistema ornamental, mas de uma nova concepção arquitetural orgânica que se manifestava nos planos articulados diferentemente, utilizando as curvas e contracurvas, que se encontravam também nas elevações. O arquiteto Boffrand foi um dos propagadores desse estilo. Chamado a Nancy por Stanislas Lesczyński, serviu de consultor ao bispo John Philip Franz von Schönborn quando este encarregou Balthasar Neumann de construir sua residência em Wurtzburg.

Quanto à aplicação do conceito de barroco a outros períodos da história da arte, remontava ela ao binômio de Wölfflin. Em 1924 um historiador de arte tcheco, Vojteck Birnbaum, demonstrava e propunha um esquema cíclico para a arquitetura universal. Mas esse artigo teve pouca repercussão, escrito que foi numa língua vernacular [199].

Vimos no início deste capítulo que Henri Focillon fazia dele uma etapa de sua *Vie des formes* (1934).

Na França teve lugar, em 1931, uma reunião das Décadas de Pontigny em que se tratou do barroco e da irredutível diversidade do gosto. Um dos participantes era Henri Focillon. Infelizmente, não havia atas desse colóquios de caráter sobretudo literário e filosófico, que se realizavam três vezes por ano durante seis dias na abadia cisterciense de Pontigny, na Borgonha, em casa do universitário Paul Desjardins [200]. Entretanto, temos algum eco delas em *Lo barocco*, o ensaio do escritor espanhol Eugenio d'Ors [201], que também participava da reunião. Menciona ele como participantes os belgas Paul Fierens e Seleix, o pintor Gudman de Amsterdam, os alemães Walter Friedländer e Weitkower Hager, e o austríaco Hans Tietze, um dos fundadores do Barock Museum de Viena [202]. D'Ors sustenta com veemência, contra a opinião geral, que o barroco era uma forma recorrente da evolução dos estilos; tomando esse termo de empréstimo ao vocabulário da gnose, ele o chama de "*eon*", constante da alma humana que se manifesta em diferentes épocas. Estudando a "história natural" do gênero barroco, discernia nele, da pré-história ao século XX, mais de vinte espécies (como o alexandrino, o romano, o gótico flamejante, o manuelino, a arte da Contra-Reforma, o romantismo). Algumas dessas espécies pertencem apenas ao âmbito do humor (*barocchus posteabellicus*). Para ele, o conflito entre o clássico e o barroco é o conflito entre o racionalismo estático e o vitalismo dinâmico.

De um modo geral, os italianos, para quem todo gesto artístico é autônomo e sem equivalente em outro momento da história, foram hostis a essa extensão diacrônica do barroco; muitos franceses não gostaram também desse conceito, para o qual Henri Focillon se mostrou caloroso, respondendo a Strzygowski que via nele uma origem germânica: "A pátria do barroco não está em lugar algum. É um momento da vida das Formas." [203]

A grande dificuldade para a classificação histórica decorre do fato de vários estilos reinarem, na época moderna, no momento em que floresce o barroco. De 1580 a 1800 há uma verdadeira polivalência de estilos segundo as latitudes e os indivíduos. Em minha obra *Destins du barroque* [204], propus-me desdobrar esse leque de estilos. Os estilos novos se manifestam em concorrência com estilos que não querem morrer, como o gótico e mesmo o românico. A involução na América Latina e até em províncias afastadas da Europa leva à Idade Média. Na Alemanha o rococó faz reflorir o gótico tardio, mas, por outro lado, às vezes ele desabrocha em formas vegetais que anunciam as do estilo moderno. Foi o "buquê" do fogo de artifício dessa civilização artística ocidental prodigiosa que impregnou a vida dos homens durante tantos séculos, antes que uma reviravolta da história orientasse os espíritos para outras conquistas, as da ciência e suas aplicações materialistas.

A época contemporânea é a época dos "ismos". Mal nasce um movimento artístico e aparece um crítico para levá-lo à pia batismal. O primeiro desses "ismos" é o neoclassicismo. No entanto, ele não nasceu da consciência do tempo. Quando, por volta de 1750, estetas, artistas e amadores reagiram contra o rococó, acreditaram simplesmente ter retornado às "boas regras", isto é, às do classicismo antigo. A consciência de uma inovação manifestou-se mais cedo na Alemanha, onde o romantismo, como na Inglaterra, foi mais precoce que na França e onde o arquiteto berlinense Schinkel fazia sob encomenda obras neogregas ou neogóticas. Dessa mistura de estilos resulta mais tarde um conceito de "neoclássico romântico" familiar aos historiadores alemães.

Somente no final do século XIX é que começa a tornar-se objeto da história o estilo que se estendeu entre 1750 e 1830, isto é — para a concepção francesa —, entre o rococó e o romantismo, e que, sempre devoto do antigo, tem suas fontes no grego e não mais no romano.

Segundo Hugh Honour, que escreveu uma curta síntese sobre esse estilo [205], começou-se então a falar de "pseudoclassicismo", o que era evidentemente pejorativo e tinha uma conotação acadêmica. Concorrentemente, o termo "neoclassicismo" era muito bem achado, porquanto convinha a essa ressurgência do classicismo que teve seu ponto de partida na metade do século XVIII. Em 1912, um eminente historiador de arte francês, Louis Hautecoeur (1884-1973), que iniciou sua carreira como diretor do Instituto Francês de São Petersburgo, estudava as repercussões desse movimento na Rússia, onde ele chegava procedente da França e da Inglaterra. No entanto Hautecoeur ainda empregava a palavra "clássico"; com efeito, seu livro intitulava-se *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle.* No mesmo ano ele investigava as fontes dessa tendência em sua obra *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle. Essai sur les origines du style Empire.*

Na Alemanha, em 1910, K. Escher opõe no título de um livro o termo *Klassizismus* (neoclássico) a *Klassik* (clássico) [206]. Vieram depois os capítulos da *Histoire de l'art* de André Michel, em 1924 e 1925. Nas duas décadas entre as duas guerras esse movimento interessa muito os historiadores de arte de língua germânica, embora sua gênese tenha sido Roma, a França e a Inglaterra. O zuriquense Siegfried von Giedion (1888-1968) [207] e o austríaco Emil Kaufmann (1897-1953) [208] vão consagrar-lhe longas pesquisas. Enquanto Kaufmann se interessa pela França, Giedion concentra sua atenção no neoclassicismo na Alemanha [209], estudado igualmente por S. Puckler-Limpurg em 1929 [210]. Saudemos em Emil Kaufmann outro representante dessa valorosa escola de Viena [211], que logo perderia sua terceira geração, reduzida a emigrar em conseqüência da barbárie de Hitler. Kaufmann dirigiu-se aos Estados Unidos. Quanto a Giedion, embora não conhecendo as mesmas coações, também ensinou nos Estados Unidos, sempre solícitos em praticar na Europa o *bring heads*. Ambos consagraram suas pesquisas à arquitetura: Giedion de um modo geral, analisando a história e os princípios, procu-

rando uni-los à nova arquitetura de Gropius e Le Corbusier; Kaufmann também encontrava as fontes desta no neoclassicismo.

Em 1940, o professor Roberto Pane, de Nápoles, que, após a Segunda Guerra Mundial, por uma campanha de levantamentos e fotografias, obteve o reconhecimento dos historiadores de arte ao salvar a lembrança dos palácios barrocos de sua cidade partenoropéia em via de destruição pelos promotores do conflito ou de desaparecimento pela ruína, publicara uma obra intitulada *O gosto neoclássico* [212]. O título é justamente matizado, pois tratava-se mais de um volume de ensaios que de uma história propriamente dita. O autor fala da influência das descobertas de Herculano, de Winckelmann, do espírito clássico dos revolucionários franceses (prefaciado pelo quadro de David, que, em busca de um herói, troca César por Brutus, o imperador por seu assassino) e descreve a arte de Canova, de Thorwaldsen, a casa "georgiana", o estilo Império. Curiosamente, Pane vê as origens do neoclassicismo em Poussin, que ele compara a Milton, e nos Carracci, o que, creio eu, se presta muito a confusão. Se o classicismo pode ser considerado como uma expressão recorrente da vida das formas, será ele um neoclassicismo, a menos que se faça dele um sinônimo do academismo, tendência na origem da qual estiveram os Carracci e Poussin?

O título completo da obra de Kaufmann sobre Ledoux, *Origens e desenvolvimento da arquitetura autônoma* [213], contém esse conceito, que o autor desenvolverá em suas obras futuras em relação ao *heterônimo* que ele aplicou ao barroco. Em seguida, Kaufmann publicará duas obras fundamentais, desta vez em língua inglesa, *Os arquitetos revolucionários Boullée, Ledoux e Lequeu* [214], em 1952, e *A arquitetura no século das luzes* [215], em 1955, resultado de vinte e cinco anos de pesquisas concentradas num mesmo assunto. A riqueza da exegese de Kaufmann decorre do fato de que ele conjuga a análise formal à investigação sobre o significado histórico e social.

Em 1972, organizou-se uma monumental exposição no quadro do Conselho da Europa, em Londres, onde se encontra o maior conjunto de arquitetura neoclássica; nela se consagrou esse estilo que, pelo menos na França, após o romantismo e o impressionismo, fora desprezado como expressão acadêmica, produto da decadência.

No entanto, paralelamente à primeira obra de Kaufmann, aparecem os volumes da grande *Histoire de l'architecture classique en France* de Louis Hautecoeur, dedicados a esse período, em 1952, sob o título de *Style Louis XVI*, e em 1953, sob o título *Révolution et empire*. Hautecoeur aplica a esse momento da arquitetura francesa o mesmo método rigoroso que desenvolvera nos tomos precedentes, examinando todas as contribuições históricas, teóricas e técnicas da criação dos edifícios públicos, privados e religiosos, e consagrando um estudo a cada arquiteto importante. Para ele, o momento é governado não apenas pela consciência da volta à razão como pela renovação da sensibilidade que marca

o século XVIII. Não existe conflito entre as duas tendências, visto que a Razão é "inata" e a Natureza "boa". Regular-se pelo antigo é voltar às fontes ao mesmo tempo da razão e da sensibilidade que abre o caminho à natureza. A Grécia nos oferece o exemplo de uma civilização mais próxima da natureza do que seu gênio soube dominar pela inteligência. É preciso obedecer às regras que *por natureza* são racionais, como as da matemática. As proporções são, pois, o que constitui o belo essencial. "As imitações de Roma já não são do nosso tempo", diz Jean-François Blondel, que, em 1751, num artigo da *Encyclopédie*, vê a Grécia como o berço da boa arquitetura. Assim a ordem compósita inventada pelos romanos é rejeitada pela arquitetura. A ordem preferida é a dórica, sobretudo quando desprovida de base. Kaufmann não considerava senão o gênio de alguns arquitetos. Hautecoeur ressalta o papel considerável desempenhado na França, na gênese do novo estilo, pela Academia de Arquitetura, círculo de teóricos e técnicos muito ativo no século XVIII.

Decididamente atraído pelo neoclassicismo, Hautecoeur dedica em 1954 uma monografia ao maior pintor do movimento, Louis David. Para ele, é o artista quem melhor atende aos princípios desse movimento por sua sujeição ao mundo vivo e sua submissão ao antigo, pouco propenso a deixar-se embalar por essas fábulas que encantam a imaginação, como o fazia um "clássico" como Poussin, como tenta fazê-lo com menos sucesso um Hamilton.

7

AS DUAS VIAS

No fim do século XIX e começo do XX, as investigações sobre a arte bizantina já estavam bastante avançadas. O francês Choisy, em 1882, mostrara as notáveis qualidades técnicas da *Art de bâtir chez les byzantins*; Choisy não era historiador de arte, mas engenheiro da Politécnica; ninguém melhor que ele compreendeu o sistema de equilíbrio desses monumentos, e seu livro, do qual se fez recentemente uma reedição, é sempre útil. Em língua alemã haviam sido publicadas coletâneas das fontes dessa arte em 1878 [216] e 1893 [217]; Robert Vischer a reabilitava em 1886 em seus *Estudos de história da arte* [218]; o russo Kondakoff publicara em francês uma síntese dessa arte, concentrando sua atenção particularmente na miniatura [219]. Ainaloff publicava, dessa vez em russo, em 1900, sua obra sobre os *Fundamentos helenísticos da arte bizantina*. Em 1891 Strzygowski trazia sua contribuição ao conhecimento da miniatura estudando o Evangeliário de Etchmiadzin [220], conservado em Viena, e em 1900 seu *Oriente ou Roma?* [221] iria explodir como uma bomba.

Havia, pois, na Antiguidade e no princípio da Idade Média, e aliás também antes da arte grega, formas de estilos que escapavam à aplicação da estética clássica, e não obstante era sempre mais ou menos em relação a esta que se continuava a julgá-las, por isso mesmo pejorativamente; as palavras usadas para designá-las eram com freqüência "arcaísmo" ou "hierático"; este último vocábulo, que vem de *hieros* (sagrado), recobria mal aquilo a que se queria restringi-lo, pois esquecia-se que nada era mais sagrado para os contemporâneos que a grande arte grega do século V.

Foi a essa necessidade de um novo conceito — que englobasse o que não correspondia à estética reinante — que atendeu a obra apresentada como tese de doutorado em Berna em 1907 e publicada em 1908 por Wilhelm Worringer (1881-1965) sob o título de *Abstraktion und Einfühlung*, título que é melhor conservar na língua original, já que *Einfühlung* não tem correspondente em francês. Propôs-se "empatia", termo filosófico, primo da palavra corrente simpatia, mas cujo sentido não é completamente o mesmo.

Esse conceito de *Einfühlung* pertence à estética psicológica — por sinal que a obra traz como subtítulo "Contribuição à psicologia do estilo". O termo apareceu em Novalis, Jean-Paul Schlegel e foi propagado

por Theodor Lipps (1851-1914). *Einfühlung*, no pensamento desse filósofo, quer dizer "gozo objetivo de si mesmo" e é para ele o fundamento de qualquer gozo estético. Worringer, ao contrário, lhe impõe limites; essa relação feliz com o mundo exterior não produz mais que essa forma de beleza que corresponde ao Renascimento italiano e a uma parte da Antiguidade. Mas o *Einfühlung* não é apenas a relação da alma com a arte. Para além dessa "empatia", existe um apelo ansioso, uma necessidade profunda que exige formas outras que as do naturalismo clássico que se apura em belo ideal. Ao gozo objetivo de si mesmo, Worringer opõe uma atitude inversa, a "renúncia a si mesmo", atitude que ele denomina "abstração".

"O querer artístico dos povos primitivos, na medida em que eles possuem um, depois de todas as épocas artísticas primitivas e por fim de certos povos do Oriente de cultura muito desenvolvida", escreve Worringer, "manifesta uma tendência abstrata. Esta, portanto, se encontra nas origens de tudo e permanece soberana em certos povos de alto nível cultural, enquanto decresce lentamente, por exemplo, entre os gregos e outros ocidentais, para dar lugar à tendência ao *Einfühlung*."

Os pressupostos dessa tendência devem ser procurados no sentimento do mundo desses povos, "enquanto a tendência ao *Einfühlung* tem por condição uma relação, feliz e panteísta, de confiança entre o homem e os fenômenos do mundo exterior; a tendência à abstração é a conseqüência de uma profunda perturbação interior e corresponde, no domínio religioso, a uma coloração fortemente transcendental de todas as representações".

Toda uma arte se desenvolveu no Norte da Europa após a Antiguidade até o Renascimento, cujas características específicas são a ansiedade espiritual, a recusa do espaço e o instinto transcendental, tudo isso mantendo o artista longe da imitação da natureza, que só traz perturbação aos valores de eternidade aos quais essa arte aspirava. Ela tem suas fontes na arte decorativa celto-germânica e também na arte bizantina, que responde às mesmas aspirações, mas ainda veicula elementos mais ou menos desfigurados do classicismo antigo. Quanto ao gótico, de certo modo ele estabelece uma simetria com Bizâncio, mas numa relação inversa: nele a abstração é combatida por uma crescente tendência ao *Einfühlung* na segunda parte da Idade Média.

Não se trata de atacar o classicismo, como o fizera Conrad Lange [222], para quem o conceito não passava de uma abstração forjada pelos historiadores de arte e que apreciava os desenhos infantis na mesma proporção em que apreciava qualquer outra obra de arte. Worringer dá seu lugar ao classicismo, mas mostra-lhe os limites e nega o valor normativo que lhe foi conferido e em nome do qual se condena tudo o que não o seja.

Ainda não existe um livro sobre a arte abstrata contemporânea que invoque Worringer como um profeta. 1907: não é o ano em que nasce o cubismo? Dora Vallier mostrou haver aqui um profundo mal-

entendido [223]. Worringer parece nunca ter-se interessado pela arte de seu tempo. Certo, Kandinsky, em 1910, quando escreve *Do espiritual na arte e na pintura em particular* [224], inspira-se em Worringer, que será igualmente reivindicado pelos pintores do *Blaue Reiter*. Tudo, porém, à revelia de Worringer, para quem o gesto de Kandinsky não tinha nenhum significado. Worringer continuou, no fundo, impregnado do *Einfühlung*, que é a relação privilegiada entre o homem e a natureza. Se a abstração que ele invoca transgride a natureza, é porque a relação entre seu autor e a natureza se vê perturbada, pois a arte "pende inevitavelmente para a legitimidade orgânica".

A palavra "abstração" ocupa seu devido lugar na estética de Worringer, ao passo que se encontra mal adaptada para aquilo que ela designa na arte contemporânea. Abstrair supõe um objeto do qual tendemos a separar-nos, mas não supõe o seu aniquilamento. O termo "arte não-figurativa" não é melhor, porquanto não existe arte que não seja figura, ainda que essa figura seja geométrica. Pode-se, porém, conservar a designação de "arte abstrata", consagrada pelo uso. Será apenas mais um termo mal adaptado para designar um estilo.

Na realidade, Worringer prosseguiu o que Riegl havia começado ao opor a arte romana à arte grega. Só que ele estende essa realidade descoberta por Riegl à generalização dos conceitos aplicáveis a outras civilizações. *Abstraktion und Einfühlung* assemelha-se um pouco ao binômio de Wölfflin. Para este, o classicismo serve também de pedra de toque, mas para obras diferentes de uma mesma civilização. A oposição em Worringer existe entre culturas diversas. Ele protesta contra a espécie de "legalidade" dada ao classicismo em seu tempo. "Considerar a arte sob o ângulo tão limitado de nossa época é uma afronta à lei não escrita que prescreve a qualquer pesquisa histórica objetiva apreciar as coisas a partir de pressupostos que são os delas, e não os seus. Toda fase estilística representa para a humanidade que a criou, a partir de suas necessidades psíquicas, a finalidade do seu querer e por conseguinte o mais alto grau possível de perfeição. O que nos aparece hoje como a pior deformação não é o efeito de um poder deficiente, mas de um querer orientado de um modo diferente do nosso." Pode-se ver como Worringer seguia o pensamento de Riegl.

A grande ofensiva contra a arte clássica será conduzida durante perto de meio século por Strzygowski. Worringer deixa à vontade todos os que se ocupam desta ou daquela forma de arte, libertando-os do sentimento de inferioridade que poderiam ter quanto ao objeto de seu estudo, se essa arte não é clássica. Estamos em 1907. Wölfflin ainda não escreveu os seus *Princípios fundamentais da história da arte*. Não será ele, tampouco, quem desprezará o classicismo — para ele, era inclusive a forma superior —, mostrando que aquilo que lhe era oposto numa mesma cultura podia ser válido. Antes dele, Worringer consumara a mesma reviravolta, considerando as civilizações ditas primitivas ou arcaicas, entre

as quais se podia incluir a arte bizantina, arcaica em relação ao que se lhe seguirá — não era esta a opinião de Vasari?

Mas logo se redescobrirá a arte "negra". Em 1901, Leo Frobenius começa sua série de expedições científicas na África negra. Em 1890, sir James Frazer (1854-1941) publica *O ramo de ouro*[225], livro célebre; os alemães haviam descoberto muito cedo a arte negra, sobre a qual Georg Balandier publicava um estudo em 1915[226]. Titular de uma cátedra de sociologia em Bordeaux, em 1887 Émile Durkheim (1856-1917) fundava a escola francesa de antropologia, que teria extensão internacional; em 1912 publicavam-se suas *Formes élementaires de la vie religieuse*. Perceber-se-á que as chamadas tribos primitivas da África ou da Oceania também possuem — e sempre viva — sua arte própria, e que ela é perfeitamente "legítima". Os especialistas poderão ficar tranqüilos: cada qual terá sua parte no "belo".

Quando se vêem em presença de uma situação nova, os pensadores germânicos logo inventam um conceito trans-histórico para explicá-la. Worringer dirá *Einfühlung*, Riegl *Kunstwollen*. Os historiadores de arte dos demais países ou se contentam em descrever o fenômeno, ou procuram uma explicação histórica para ele.

A degradação da plástica greco-romana, imitação da natureza, e a destruição do espaço perspectivo, que em menos de dois séculos vão revolucionar a arte e criar para os homens um ambiente artístico inteiramente distinto, muito intrigaram os historiadores de arte. A resposta mais comum é a tendência à espiritualidade da nova religião cristã, que devia abolir qualquer aspecto corporal do homem e do mundo, transformar toda coisa representada em puro símbolo. Entretanto essa mutação da plástica antiga já concerne, na Baixa Antiguidade, a formas pagãs.

Foi um sábio bizantinista de quem falaremos no capítulo seguinte, André Grabar, intérprete dos símbolos mais sutis, quem penetrou mais profundamente no coração do problema num artigo de trinta páginas dos *Cahiers archéologiques:* "Plotino e as origens da estética medieval"[227]. A dificuldade de interpretar o novo sistema de imagens do cristianismo decorre do fato de nenhum Padre da Igreja nos ter deixado uma opinião estética qualquer. O mesmo não sucede com Plotino, esse filósofo que, no fim do século III, deu um caráter místico ao platonismo. Lendo as *Enéadas*, André Grabar descobre que em Plotino o fenômeno óptico se situa ao nível do objeto percebido, e não ao nível do olhar, o que anula a perspectiva e mesmo o inverso, o objeto oferecendo-se ao olhar e o olhar não se dirigindo ao objeto.

Daí resulta esse mundo sem profundidade, essas imagens reconduzidas ao plano único, essa convenção que representa a parte numa escala maior que o todo, esse conjunto de procedimentos da arte bizantina que, longe de serem arbitrários, formam o feixe coerente de uma nova visão do mundo. Tais são essas formas anticlássicas em que alguns viram apenas o efeito da decadência de uma estética várias vezes centenária, motivadas por uma intenção que tendia a elevar o espírito, por essa negação da aparência e da matéria que a leva à realidade única, à contemplação do inteligível.

8

OS PODERES DA IMAGEM: A ICONOGRAFIA

O padre Bulteau contou na catedral de Chartres cerca de oito mil figuras pintadas ou esculpidas. O caso de Chartres é excepcional. Não se sabe que obscura veneração deteve no limiar dessa catedral os destruidores que em todas as épocas se lançaram sobre os tesouros de arte da França, onde o vandalismo parece ser uma tradição que se transmite de idade em idade. Só a catedral de Reims ombreava com a de Chartres pela riqueza das imagens; mártir da Primeira Guerra Mundial, ela perdeu parte de sua coroa. Mais ou menos ornadas, mais ou menos maltratadas ao longo dos séculos, as outras catedrais são menos ricas, salvo a de Burgos, que, como a de Chartres, ainda mostra sua vidraria completa.

Quem pensa em catedral pensa em gótico. No entanto, às catedrais desse estilo cumpre acrescentar os inumeráveis santuários românicos, semeados por toda a França, que conservaram sua decoração, achando-se esta, por sua própria obscuridade, menos exposta ao vandalismo que a das igrejas góticas. Quem poderia contar os milhares e as centenas de milhares de figurações esculpidas e pintadas que se representam em todos esses santuários? Durante séculos esses homens e essas mulheres de pedra, de pintura ou de vidro tiveram uma voz de ouro; falavam uma linguagem que era compreendida pelos cristãos, cuja fé alimentavam. E depois, coisa estranha, essas vozes cessaram de ser perceptíveis. E durante quase quatro séculos elas emudeceram. A imaginação dos homens passou a nutrir-se de outros mitos. Os deuses o disputavam a Deus, e aos santos os heróis celebrados por Plutarco. Não que os símbolos, os dogmas do cristianismo tenham deixado de alimentar a fé de nossos ancestrais, mas era-lhes necessário ver as figuras criadas por suas crenças revestir-se de outras formas, a fim de que pudessem falar à sua alma, enquanto as imagens produzidas pelos mesmos dogmas nas épocas que então se chamavam "góticas", isto é, bárbaras, mergulhavam na noite dos tempos.

Sem embargo de algumas tentativas esporádicas de decifração, chegou-se a contra-sensos tais, que no século XVIII um erudito via num sarcófago um templo de Ísis em vez da casa de Lázaro, o ressuscitado, enquanto para Alexandre Lenoir os baixos-relevos da vida de São Dio-

nísio representavam a lenda de Baco. Estava-se obsedado pelas imagens do paganismo. O romantismo iria varrê-las; então a atenção se voltou novamente para as catedrais; eruditos como Didron [228], o padre Cahier [229] ajudado pelo padre Martin, Mgr Barbier de Montault [230], Rohault de Fleury [231] e Grimoard de Saint-Laurent [232] lançaram por seus trabalhos alguma luz sobre a iconografia da Idade Média. Mas aquele que de um golpe iria fazer o mistério revelar-se em plena luz, o mágico que iria desvelar toda uma civilização quase ignorada seria Émile Mâle (1862-1954).

Por volta de 1890 tem início sua genial empresa. Por instinto ele se dedica ao século de ouro das catedrais, e é de 1898 a publicação de *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, que lhe vai abrir na Sorbonne uma cátedra de história da arte cristã, criada em 1906. Decifradas por esse novo Champollion, as mil imagens confusas da catedral se dispõem num universo ordenado, o de todos os conhecimentos de um tempo, verdadeiro "espelho universal", termo que é o título de uma vasta enciclopédia [233], escrita sob o reinado de São Luís por um monge de Royaumont, Vincent de Beauvais, que Émile Mâle tomou por guia no labirinto das imagens, como de resto o fizera, antes dele, Didron.

Afinal, que fez ele para reencontrar essa linguagem perdida? Simplesmente, leu todos os escritos produzidos pelo cristianismo desde os Padres da Igreja até Vincent de Beauvais, nessa *Encyclopédie* do padre Migne que por muito tempo foi a única a pôr a serviço dos pesquisadores os velhos textos que não se liam mais. Pelo menos dez séculos de literatura cristã foram assim digeridos por esse espírito prodigioso. E, o bastão de peregrino na mão, a memória repleta de textos, ei-lo que parte para decifrar as imagens, num giro pelas igrejas da França, que ele aliás começara em sua juventude, quando viajava a pé.

Essa época ainda não havia se tornado a da "civilização da imagem"; existiam poucos documentos fotográficos, era necessário ir ver os próprios monumentos e por vezes fotografá-los com esses enormes aparelhos cujo manejo exigia um verdadeiro trabalho manual. Foi assim que a Bíblia de imagens, folheada por Émile Mâle página por página, se fez legível.

Era preciso que o homem que devia compreender as catedrais tivesse saído do solo francês. Entretanto, coisa estranha, não foi na França que Émile Mâle experimentou o choque da vocação que faria dele um medievalista. Foi na Itália. O vasto ciclo de pinturas glorificando a ordem dominicana da Capela dos Espanhóis em Santa Maria Novella de Florença, visto em 1886, fê-lo compreender a grandeza desse universo dogmático da Idade Média. Foi ali — o termo é dele — que ele teve o "estalo".

Apaixonado por Homero, Mâle era um fino helenista; destinava-se à Escola de Atenas. Um de seus antigos alunos do liceu Louis-le-Grand lembrava-se de tê-lo visto, no ardor da juventude, traduzir cem versos de Homero, no ato, diante dos alunos pasmados, enquanto galgava os cimos do Olimpo.

Mâle poderia talvez transformar-se num novo Schliemann. Iria descobrir civilizações desaparecidas? Mas a visão da Capela dos Espanhóis produziu-lhe tal efeito que ele decidiu mudar de orientação. Em sua pesquisa a arte gótica ia substituir a arte grega, e o mau latim da Igreja — a *infima latinitas* — as cadências de Virgílio e Homero.

Arrebatado pelo ímpeto de sua curiosidade, Émile Mâle quis conhecer o mais depressa possível a arte produzida pelo fim da Idade Média, essa época patética que contrasta com a serenidade do século XIII. E em 1908 veio a lume *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France.*

Foi então que ele teve a idéia, voltando atrás, de remontar às fontes desse grande universo iconográfico do século XIII que ele próprio descobrira, publicando em 1923 *L'art religieux du XII^e siècle en France*. Graças a ele sabemos como se formou essa escultura românica, cujo sentido parecia um pouco sibilino, a partir de um estudo aprofundado dos dogmas e símbolos algo obscuros que o século XIII iria colocar numa ordem majestosa.

Se tivesse partilhado os preconceitos de sua época, ele teria parado aí; tornara-se medievalista; parecia que devia perseverar nesse caminho, mas o destino iria decidir de outro modo. Em 1927 ele sucede a Mgr Duchesne como diretor da Escola Francesa de Roma. Aproveitará para estudar os monumentos da Idade Média italiana erigidos nessa época, ainda tão mal conhecidos, e dos quais um, a Capela dos Espanhóis de Santa Maria Novella, lhe determinara a vocação? Dante, que o seduzira num momento de sua juventude, vai cativar mais uma vez o seu espírito? Não. Roma, a Roma pontifical, iria abrir outros horizontes à sua sede de saber.

Ele se encontrava no centro do pensamento cristão e tinha à disposição os imensos recursos das bibliotecas da Igreja. Seguindo as pegadas de Mgr Duchesne, pôs-se a explorar suas estantes como o caçador percorre as aléias de uma floresta; esse grande inventor costumava dizer que a busca direta dos livros ao acaso das estantes lhe tinha sido mais útil que a pesquisa metódica; foi assim que a *Iconologia* do cavaleiro Ripa, que devia fornecer-lhe uma das chaves da simbólica da Idade Moderna, caiu-lhe um dia nas mãos, sepultada sob uma poeira secular, na biblioteca do Colégio Romano.

Émile Mâle devolvera a voz aos monumentos da Idade Média. Mas, por um desvio da história, que é quase sempre fluxo e refluxo, as figuras da arte sagrada dos séculos XVII e XVIII tinham por sua vez deixado de ser entendidas pelos homens, que viam nelas apenas empolamento, *pathos* e gesticulação. Numa época em que o fervor pela Idade Média era praticado como um culto exclusivo, com a mesma abertura Émile Mâle volta seu espírito para essa arte religiosa barroca que, particularmente nos meios franceses, sempre um pouco jansenistas, ainda sofria dos anátemas lançados por Pascal contra o pietismo "jesuíta". E veio *L'art religieux après le Concile de Trente*, publicado em 1932. Esse livro

abria para o espírito a perspectiva de um novo mundo. Émile Mâle mostrava que essa arte, na época tão desacreditada, atingira um grau de elevação espiritual tão alto quanto a da Idade Média e que, através dos séculos, se podia seguir a permanência da fé cristã, que adaptava suas exterioridades, suas imagens a uma nova mentalidade. O cristianismo aparecia-lhe, pois, em sua unidade e fecundidade inesgotável, capaz de fazer nascer formas adaptadas à expectativa dos fiéis. Ao mesmo tempo, Émile Mâle era o primeiro a reabilitar na França essa arte barroca que parecia uma retórica vazia.

A seqüência dos trabalhos de Émile Mâle mostra-o tentando completar sua grande enciclopédia da arte cristã. Aborda-lhe os começos estudando as antigas basílicas da Cidade Eterna em *Roma et ses vieilles églises*, publicada em 1965. Antes, esse leitor infatigável, ao folhear Sidônio Apolinário, Sulpício Severo, Paulino de Nole, Gregório de Tours e Fortunato, ressuscitara um mundo morto, o das basílicas cristãs da Gália dos séculos IV, V e VI, cujos esplendores mortos se revelavam em seu livro *La fin du paganisme en Gaule*, publicado em 1950. Percorreu, pois, quinze séculos de arte cristã. Falta, todavia, um elo para que essa corrente seja ininterrupta, o da arte carolíngia; ele vai empreendê-la, para encerrar o seu ciclo, numa obra sobre Carlos Magno cuja realização foi impedida por sua morte, ocorrida aos noventa e dois anos.

Devemos-lhe também numerosos artigos. Como esquecer que cabe a ele a descoberta de Jean Bourdichon, iluminador de um dos mais célebres livros do primeiro Renascimento, *Les heures d'Anne de Bretagne*? Como deixar de lembrar que ele foi o pioneiro da história do vitral na França em alguns capítulos da *Histoire de l'art* de André Michel?

Quando surgiu *L'art religieux après le Concile de Trente*, a Academia Francesa admitiu Émile Mâle em seu seio. Em 1918 a Academia das Inscrições e Belas-Letras já oferecera uma cadeira ao sábio. Foi o homem de letras que a Academia Francesa elegeu em 1931.

Pois esse impecável erudito foi também escritor, e se a mais antiga de suas obras, depois de mais de meio século, não manifesta nenhuma caducidade isto se deve à justeza das idéias ali expressas, mas também a esse dom de evocação e a essa qualidade literária que se encontram tanto na composição da obra como na escolha pura dos epítetos e na clareza das proposições, numa palavra, em toda essa arte de fazer parecer ingênuo o que é fruto de profundas investigações. Nisso Émile Mâle perpetuou uma exigência, em nosso tempo esquecida com demasiada freqüência, que obrigava todos aqueles que faziam uso da pena — mesmo para fins científicos, como Claude Bernard ou Henri Poincaré — à probidade da linguagem e à justeza do estilo. Como pôde ele conciliar a elegância de um estilo luminoso com as coações, não raro muito pesadas, da erudição moderna? Essa arte se deixa desvelar quando se conhecem os métodos de trabalho. Esse jorrar cristalino da frase é a própria expressão da precisão de seu pensamento, que só uma vez formado seguia o caminho da escrita.

Dotado de prodigiosa memória — dessa memória que em alguns costuma abafar a faculdade criadora —, esse imenso erudito quase não tomava notas, não fazia rascunhos; o livro amadurecia lentamente dentro dele e, quando chegava o tempo de gestação, redigia sem rasuras algumas páginas apenas durante o dia, com essa nobre e nítida escrita que nem a velhice alterou. A uma grande disciplina de vida juntava ele essa higiene mental que foi a força intelectual dos homens de sua geração; soube preservar seu espírito da dispersão a que poderia arrastá-lo sua viva curiosidade, e essa concentração confere a todos os seus escritos aquela unidade que perfaz uma obra. Eis uma grande lição para os homens de nossa geração. Atulhados de heranças, ávidos de tudo absorver, não se arriscam eles a fazer de uma vida uma simples experiência vital?

Quanto a seu talento professoral, ele próprio o definiu quando escreveu: "O professor age menos pelo que diz do que pelo que ele é." Tendo tido a insigne oportunidade de seguir um de seus últimos cursos na Sorbonne, antes de sua partida para a direção da Escola de Roma, posso testemunhar isso. Chegara ele à casa dos sessenta anos e oferecia a paradoxal silhueta de um oficial de cavalaria aposentado, de quem possuía os finos bigodes à francesa, o nariz aquilino e o porte altivo; a voz um pouco débil, mas cantante, comunicava a seus alunos o calor de um ensinamento que era também uma discreta profissão de fé; era como se ouvíssemos contar uma lenda, sem deixar de estar sob a férula das estritas disciplinas históricas.

Entre os homens dessa geração que dedicaram sua atenção à iconografia, citemos Louis Bréhier (1868-1951), professor da Universidade de Clermont, bizantinista notório, a quem devemos *L'art chrétien, son développement iconographique* (1918), que ainda hoje presta serviços aos estudantes. Quanto ao padre Broussolle, erudito modesto, seus *Études sur la Sainte Vierge* (1908) e outras obras que procedem por assunto revelam um conhecimento aprofundado dos textos, das devoções e das tradições.

Nascido em Kiev em 1896, André Grabar veio para a França em 1924. Depois de ter sido titular de uma direção na École des Hautes Études, obtém no Collège de France uma cátedra de estudos do cristianismo bizantino e cristão. A *Revue archéologique* que ele fundou em 1945 tinha por objetivo explorar as origens da arte cristã tanto no Ocidente quanto no Oriente. Em *L'empereur dans l'art bizantin* (1928) [234], ele discerne o significado essencial do culto imperial e suas profundas ressonâncias na arte do Oriente cristão. Os dois volumes do *Martyrium*, publicados em 1943-1946 [235], o impelem para o caminho do culto das relíquias; entre outros, ele destaca o significado do plano central. Sua última obra consagrada às origens da iconografia é o texto de conferências feitas em Princeton; foi publicado em língua inglesa em 1968 [236] e em francês em 1979 [237] com o acréscimo de uma parte original. Nessa síntese o autor mostra que a arte cristã nasceu dois séculos depois de Cristo, tirando suas imagens e suas formas

da Antiguidade tardia para secundar a devoção dos fiéis, antes de ser chamada a servir de dogma [238].

A iconografia cristã moderna exerceu menos sedução sobre os sábios. O insaciável erudito que era Georg Weise dedicou-lhe, porém, um livro em italiano [239], cuja tese é que o Renascimento renovou o vocabulário formal da arte religiosa. A articulação decisiva lhe parece situar-se no fim do século XV e depois de 1500 com Mantegna, Signorelli, Fra Bartolomeo, Vinci e Rafael. Mas será que essa mutação expressiva se faz no sentido de uma recuperação da transcendência, como queria o autor, ou, ao contrário, não será ela mais que uma adaptação das novas formas de devoção que afastavam os fiéis do caminho "em ato" do sobrenatural e que era o dos cristãos da Idade Média [240]?

Na segunda parte do século, o ensino da iconografia estendeu-se às universidades do mundo inteiro, abarcando ao mesmo tempo o mundo cristão e o mundo pagão. Assim, na Universidade de Paris e na Escola do Louvre instituíram-se recentemente (1982) cátedras de ensino iconográfico. Isto se deve, claro, à ênfase colocada tanto por Émile Mâle como por Panofsky no significado da imagem. Mas é preciso dizer também que essa pedagogia se tornara necessária pela descristianização da sociedade e pelo desaparecimento dos estudos humanistas. Os alunos de história da arte nada entendiam dos temas dos quadros que eram obrigados a estudar, referentes à mitologia, à Bíblia ou ao Evangelho. Impunha-se, pois, remediar o problema por meio de "lições de coisas".

Não é na Europa que se encontra o mais importante centro de informações sobre a iconografia cristã, mas nos Estados Unidos. A Universidade de Princeton constituiu, com efeito, um *Index of Christian Art* consistente num conjunto de seiscentas mil fichas que repertoriam vinte e cinco mil temas tanto de pessoas como de cenas, objetos e até, por vezes, elementos naturais. Cada ficha referente a um tema é acompanhada de uma fotografia. O total dessas fotografias é de duzentos e cinqüenta mil.

9

OS PODERES DA IMAGEM: A ICONOLOGIA

No princípio do século XIX, em Hamburgo, por obra de uma iniciativa privada, vai-se formar, fora do círculo universitário, um novo centro de pesquisas, restritas, é verdade, às artes figurativas, pelas quais se procurará atingir o conteúdo através da forma, considerando-se a obra de arte como uma imagem cuja riqueza expressiva deverá ser revelada por uma análise apropriada.

A história começa quase como um conto de fadas. Diz uma lenda que os dois irmãos Warburg, Aby e Max, quando tinham treze e doze anos, partilharam entre si a herança do banco paterno; Aby renunciou à sua parte em favor de Max, sob a condição de que este lhe comprasse todos os livros que quisesse.

Aby Warburg (1866-1929) [241] não tinha a sabedoria que se costuma atribuir aos filósofos; a exemplo de Nietzsche, seu pensamento tinha um caráter apaixonado, e como ele, aliás, soçobrou por um momento na doença mental. O impulso que ele seguia em sua pesquisa era o seguinte: a antiguidade dionisíaca, transmitida de maneira oculta pelas vias mais ou menos indiretas da magia, de astrologia, do hermetismo ou da tradição árabe, conservara no Ocidente sob um aspecto deformado a imagem da mitologia antiga, cuja emergência se tornara cada vez mais visível no momento do Renascimento.

Em 1912, no congresso nacional de história da arte de Roma, Aby Warburg deu uma brilhante demonstração de suas teorias fazendo a análise iconológica do ciclo dos afrescos astrológicos de Francisco Cossa no palácio Schifanoia de Ferrara, cujo sentido permanecera incompreensível até então. Conseguiu decifrar o programa cuja chave encontrou no *Introductorum magnum* de Abumasar, que fora reeditado por Franz Boll em 1903, em apêndice à sua *Sphaera*. "Espero ter demonstrado", dizia Warburg, concluindo sua comunicação, "que uma análise não limitada por fronteiras precisas pode estudar a Antiguidade, a Idade Média e os tempos modernos em suas comunicações recíprocas."

No sítio compósito e misterioso do palácio de Ferrara via ele, portanto, os motivos iconográficos das divindades antigas, passando através da simbólica oriental e medieval sob a forma dos decanatos indianos, aos quais só o espírito antiguizante do Renascimento confere características clássicas.

Após a morte de Warburg, em 1932, seus principais estudos foram reunidos numa coletânea [242], trinta anos mais tarde traduzida para o italiano sob o título *La Rinascita del paganismo antico* [243].

Um austríaco de vinte e quatro anos, Fritz Saxl (1890-1948), que acabava de seguir em Viena os cursos de Dvoràk e em Berlim os de Wölfflin, foi encarregado da biblioteca; passou a ser o único responsável por ela em 1920, em razão do afastamento de Warburg por motivo de doença. Em torno da biblioteca desenvolveu-se um Instituto onde se ministravam cursos e conferências. Ernst Cassirer, Gustav Pauli e Erwin Panofsky ensinaram ali. Em 1933, após a subida ao poder de Hitler, que interromperia o surto intelectual da Alemanha, Saxl transportou o Instituto para Londres com sua biblioteca e quase todo o seu pessoal, entre eles os jovens sábios vienenses E. H. Gombrich e Otto Kurz. Foi por intervenção de lord Lee of Fareham que Samuel Courtauld, grande benfeitor das belas-artes sob todas as suas formas na Inglaterra, financiou a operação. Saxl substituiu as publicações alemães do Instituto (*Studien* e *Vorträge*) pelo *Journal of Warburg Institute*, pois esses professores alemães, todos mais ou menos filólogos, se converteram facilmente ao uso da língua inglesa. Sua incorporação à Universidade de Londres assegurou definitivamente o futuro do Instituto em 1943, graças à intervenção de Lord Lee of Fareham.

O Instituto não conservou Panofsky, que se instalou nos Estados Unidos, onde já se encontrava, convidado que fora pela Universidade de Nova York em 1931.

O espírito internacional reinante na cidade hanseática permitiu a Panofsky receber no ano seguinte autorização para ensinar alternadamente em Hamburgo e em Nova York. Em 1933, achando-se em Nova York, ele recebeu um cabograma que, desejando-lhe boas festas, anunciava sua exclusão da Universidade de Hamburgo. Panofsky só teve tempo para ir buscar sua família a fim de instalar-se em Nova York; no ano seguinte ele ensinava ali, assim como em Princeton. Em 1935 foi admitido num organismo recém-constituído à margem da Universidade de Princeton, o *Institute of Advanced Study* (Instituto de Altos Estudos), criado para permitir aos sábios entregar-se a suas pesquisas pessoais sem se sentir adstritos a tarefas de ensino orgânico, por demais absorventes. Panofsky trabalhou ali ao lado de Einstein.

Muitos eruditos e conservadores de museus alemães de origem judaica vieram instalar-se nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Enquanto a grande tradição universitária alemã era assassinada por Hitler, o Führer veria criar-se uma próspera escola anglo-saxônica de história da arte. Dessa forma o gosto germânico pela conceptualização encontraria um território de expressão nesses meios até então pragmáticos.

A figura central da *Iconology* fundada por Aby Warburg foi, pois, apesar de sua ausência de Londres, Erwin Panofsky. Panofsky era um erudito de imenso saber e não é fácil expor suas teorias. O melhor é

adotar o enquadramento conceptual que ele próprio propôs em seus *Ensaios de iconologia* [244]. Esse *organon* repousa naquilo que ele chamou de os três níveis de significado da obra de arte:

1º) O significado chamado primário e natural, de certo modo óptico. Consiste na identificação das puras formas a serem descobertas e detalhadas — por exemplo: um conjunto de treze pessoas reunidas em torno de uma mesa para uma refeição.

2º) O significado secundário ou convencional. É uma identificação dos motivos como portadores de um significado secundário ou *iconográfico*, o que supõe um conhecimento dos textos literários capazes de esclarecer a imagem, que é então apreendida no estádio "alegórico" — por exemplo, a refeição representada é a *Última Ceia* descrita pelo Evangelho. Esses dois níveis são ditos de caráter "extrínseco".

3º) O significado intrínseco ou conteúdo. Neste caso, tendo-se reconhecido a *Última Ceia* e ultrapassado então o seu significado iconográfico, cumpre procurar o seu valor de símbolo, tanto em relação a Vinci como em relação à civilização do Renascimento italiano, da qual este é um dos atores, e a uma certa atitude religiosa. A obra de arte torna-se então "sintoma". A descoberta desses valores simbólicos, que muitas vezes são desconhecidos do artista, quando não lhe são até mesmo opostos, constitui o objeto do que Panofsky chama propriamente de *iconologia*. Nesse estádio a análise é movente de ações e reações múltiplas que podem revelar toda uma proliferação de signos através das mais diversas civilizações e culturas.

Pretendeu-se discernir nessa análise de três níveis a influência de um sistema igualmente tripartite exposto pelo sociólogo alemão Karl Mannheim [245]: significado objetivo, expressivo e documentário. Mas por que tantos discursos para pesquisar as origens de uma atitude tão simples diante de uma obra de arte figurativa: a) reconhecer a figura; b) descrever-lhe o tema; c) interpretar esse tema?

Jean Arrouyo aproximou essa estratificação em três níveis do sistema medieval, que o próprio Panofsky abordou várias vezes, do alegorismo sagrado [246] fundado em três postulados. O primeiro é que tudo é imagem, o segundo que todas as imagens têm discursos análogos, o terceiro que todas essas imagens têm o mesmo objetivo: expor a presença de Deus. Sistema de uma lógica sem defeito que repousa na antiga exegese semítica e grega da Sagrada Escritura e que fez a unidade e a coerência, tão bem valorizadas por Émile Mâle, da arte da Idade Média, em que tudo é "forma simbólica". Três graus distinguem essa ascensão do significado para a transcendência: o sentido literal, o sentido tropológico e o sentido anagógico.

Esta sólida dogmática rege tanto mais a arte figurativa religiosa da Idade Média quanto foi elaborada desde o século V para transmitir aos iletrados a lição apologética da Escritura. Afora o fato de que após Mâle, nesse domínio, já não restava senão colher as gavelas, compreende-se que Panofsky não tenha sido tentado pela imagística da Idade

Média, na qual o sistema dos significados é tão completo que deixa um campo restrito para a exegese. Ao contrário, o politeísmo antigo solicitava do intérprete um engenho inesgotável, por força de seu sistema circular de ações e reações, de contradições inumeráveis e mais ainda quando, a partir do Renascimento, cessa o que Panofsky chama de "lei de disjunção", que provocava na Idade Média a deriva do sentido, sendo este retificado em seu valor original pelos humanistas, não sem que estes lhe tivessem acrescentado o significado dependente de sua própria concepção do mundo. Nesse domínio, Panofsky conheceu êxitos retumbantes. Os desenvolvimentos de *Do amor sagrado e do amor profano*, *Do amor cego*, *Do velho tempo*, *A alegoria da prudência* e *Hilas e as ninfas* deixam o leitor deslumbrado sob o encanto desse fogo de artifício de símbolos. E que prazer nesse jogo erudito que tem por fim decifrar os significados dos episódios mitológicos particularmente ambíguos que um humanista malicioso — seria a própria abadessa Gianna de Piacenza? — repartiu em torno da figura de Diana na *Camera di San Paolo* de Parma [247]!

Para apreciar toda a amplitude, riqueza e sutileza do pensamento de Panofsky, é útil seguir-lhe a trajetória. Nascido em Hannover, adotou o sistema alemão que consistia em seguir os cursos de várias universidades. Em seguida empenha-se em assumir suas posições pessoais diante dos dois grandes sistemas então dominantes na história da arte, o de Wölfflin e o de Riegl. Panofsky se opõe a Wölfflin, em quem reprova o formalismo. Aluno de von Schlosser, é mais afinado com Riegl, evidentemente mais próximo dele. Interpreta o *Kunstwollen* como tendo o significado essencial ou intrínseco dos fenômenos artísticos, aquele de que fará em suma seu terceiro nível de significação.

Em 1920 ele ensinava na Universidade de Hamburgo, que acabava de ser criada (1919); foi então que entrou na esfera de influência de Aby Warburg e do filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), cujo livro *A filosofia das formas simbólicas* (3 vols., 1923-1929)[248] exerceria um grande influxo sobre o nosso tempo. No tomo I, sobre a linguagem, não abria ele o caminho para a semiologia, enquanto nos outros dois volumes, onde fazia da cultura uma função simbólica, oferecia novas possibilidades às ciências do homem?

Em 1924, em *Idea* [249], onde segue o conceito de Idéia desde Platão até o Renascimento, Panofsky se refere amiúde a Cassirer.

Numa longa dissertação publicada em 1984[250], a italiana Silvia Ferretti mostrou como a ideologia simbólica transitou de Cassirer a Warburg e de um e outro a Panofsky, de quem apenas as obras do período alemão são levadas em conta. Silvia Ferretti analisou os limites, as implicações e as ressonâncias dessa obra magistral.

Idea, que pertence ao período alemão, prenuncia a futura orientação metafísica de seu autor, fazendo ressaltar as mil e uma faces da Idéia, que irradia desde Platão até a esterilização do neoclassicismo; o desenvolvimento mais longo é dedicado ao período em que a Idéia sofreu a maior crise de aseidade: o maneirismo.

A primeira aplicação dessa interpretação ideísta das formas é o curso ministrado por Panofsky em Hamburgo e publicado em 1927 sob o título *A perspectiva como forma simbólica* [251].

Convém deter-nos por um momento nesse livro genial que desde o começo atesta o refinamento da percepção de Panofsky.

Denunciava a perspectiva geométrica, ou perspectiva central, ou ainda *perspectiva artificialis* de Brunelleschi e Alberti como tendo um caráter puramente relativo e ligado ao tempo que a definira. Essa parte da geometria descritiva foi ensinada depois nas universidades e nas escolas de belas-artes como sendo conforme à realidade visível, resultante dos dados da percepção. Panofsky demonstrou que não era assim e que essa maneira de representar as três dimensões sobre uma superfície correspondia à noção do espaço moderno, concebido como uma entidade homogênea e infinita, um *continuum*. Chegara a essa conclusão estudando a perspectiva antiga e constatando que os princípios da perspectiva central não eram observados; para ele, a figuração curva da Antiguidade clássica, utilizando vários pontos de fuga ou um eixo de fuga (perspectiva em espinha de peixe), era a projeção artística do espaço descontínuo, formado de corpos separados pelo vazio, que fora a concepção desse tempo. Assim, o que tinha sido considerado durante quase cinco séculos como uma "técnica" de arte, essa *perspectiva artificialis*, descoberta científica devida ao Renascimento, nada mais era que uma "expressão", função de uma época e de um tempo.

O ensaio de Panofsky vinha coroar diversas "abordagens" dessa questão feitas por eruditos germânicos.

Em 1881, um matemático, Gustav Hauck [252], observava que a perspectiva central não podia responder à realidade de uma visão binocular sobre retinas curvas e notava que as pinturas pompeianas não evidenciavam leis da perspectiva central, o que quase no mesmo momento era pressentido também pelo historiador de arte Alois Riegl [253]. Mais tarde, outro alemão, Kern, mostrava que, se ela não se aplicava tampouco à Idade Média, não era por simples inabilidade ou experiência, e começava um estudo racional da criação da perspectiva central [254]. Finalmente, Ernst Cassirer, que será o amigo de Panofsky, estudava as noções de espaço contínuo e descontínuo em *Substanzbegriff und Funktionbegrif* e, em 1944, Jacques Mesnil já colocava a perspectiva como valor de estilo em seu estudo de Masaccio [255].

Vinte e cinco anos mais tarde, John White, em *Nascimento e renascimento do espaço pictórico* [256], acumulava uma soma de estudos sobre o problema da expressão do espaço na pintura desde o século XII até o fim do século XV. Segundo ele, há uma contradição entre a monumentalidade formal que exige a frontalidade e o naturalismo que deseja que se cave a profundidade e se quebre a superfície. John White explora

a idéia do valor totalmente relativo atribuído por Panofsky à perspectiva elaborada no Renascimento. Muitas hesitações mostram que alguns pintores procuravam uma perspectiva sintética que eles acreditavam mais próxima de uma visão binocular e curva, como Jean Fouquet, Mantegna e o perspectivista francês Viator; tal era, para ele e Panofsky, a perspectiva que a Antiguidade conhecera.

Esse ensaio daria o impulso inicial a toda uma série de estudos sobre a perspectiva. Na Itália ele foi — tardiamente (1951) — muito mal recebido; afinal, o professor não ousara tocar em alguns dos deuses do Quattrocento [257]?

Panofsky publicou em alemão a obra sobre a *Perspectiva*; encontrava-se nos Estados Unidos quando escreveu em inglês um livro em que expõe seu método, ilustrado por dois exemplos: *Ensaios de iconologia*. Em 1934, como fizeram outros sábios alemães antes dele, Panofsky defronta-se com Albrecht Dürer, que lhe propõe o problema das reações do Renascimento num país germânico [258]. A obra sobre o padre Suger [259] lhe oferece um exemplo notável dessa ascensão dos sentidos a três níveis, tão coerente na Idade Média, da qual ele falou mais alto, mas que não parece querer explorar. A Idade Média lhe fornece ainda a oportunidade de descobrir uma relação homóloga entre criações diferentes de uma mesma época quando ele publica em 1951 *Arquitetura gótica e pensamento escolástico* [260]. Enfim, Panofsky se preocupa com essa pintura neerlandesa que, embora tenha sido objeto de um notável recenseamento por Max J. Friedländer, fora um pouco esquecida pelos teóricos. Aplicando-se a pesquisar as formas simbólicas, ele dava mostras de grande mérito, pois não se guiava pelos textos, como na Itália, já que nessas regiões a pintura tinha então um caráter artesanal [261].

Por fim, em 1957 surgiu *Renascimento e renascimentos*, estudado mais acima. Panofsky reencontrava-se no território de sua predileção, enquanto com sua última publicação, consagrada à arte funerária (1967) [262], ele procurava o segredo das civilizações em seus túmulos.

Trabalhando no *Institute of Advanced Study* de Princeton, Panofsky gozou de uma veneração universal. Seu sistema, porém, foi objeto de numerosas críticas. Reprovam-lhe principalmente a aplicação restrita, já que se referia apenas à arte figurativa, e isto num momento em que a arte contemporânea se empenhava em destruir a figura, enquanto Worringer, em *Abstraktion und Einfühlung*, emitira em 1907 uma teoria que englobava a arte abstrata. Alegava-se que, como todas as interpretações de obras de arte enquanto imagens, ele não levava em conta o nível artístico. Um Van Ostade podia ser tão significativo quanto um Rembrandt.

Por muito tempo as teorias de Panofsky incomodaram o empirismo francês. Quando os franceses se tornaram eles próprios teóricos, nada mais natural que essas teorias os incomodassem, uma vez que lhes perturbavam as próprias especulações. Francastel não afirma com ironia que

Panofsky "quis substituir a iconologia rudimentar de um Mâle por uma iconografia erudita"? Além do fato de Francastel ter invertido os termos próprios — seguindo Panofsky ele deveria ter dito "iconologia" para este e "iconografia" para o outro —, admiremos essa soberba que numa frase executa dois dos maiores sábios que honram a história da arte [263]. Numa época mais recente, em que o novo pensamento aplicado às artes é dominado pelo estruturalismo, que desenvolveu uma conceituação extremamente "fina", a de Panofsky parece algo elementar, a julgar pela coletânea de estudos publicada pelo Centro Beaubourg de Paris em 1983, à qual aludi diversas vezes. Cada um dos autores — ou quase — recusa o conceptualismo de Panofsky em nome do seu próprio, sempre singularmente quintessenciado.

Tudo isso carece de seriedade. O que se reprova em Panofsky poderia ser reprovado em Mâle — vê-se que não se hesitou em fazê-lo —, ou seja, ter tratado a obra de arte como uma imagem falante. Mas a arte é essencialmente polissêmica, e não se vê por que deveria repentinamente cessar de ser aquilo que tinha sido durante milênios, ou seja, imagem. Sem dúvida Panofsky se expõe à crítica por ter posto sua prática em teoria; desse modo ele parecia querer reduzir a história da arte a esta última, o que nunca lhe passou pela cabeça.

Para esses humanistas que haviam sugado o leite da literatura antiga, os dogmas e a moral do cristianismo, como mostra Panofsky em seu estudo sobre a *Camera di San Paolo* de Parma, pintada por Correggio [264], provocavam imagens tiradas do mito clássico, para eles mais eloqüentes que as imagens cristãs que seríamos naturalmente levados a evocar. Assiste-se à criação de imagens visíveis de significação oculta. E, como observa André Breton sob outra forma em *Surréalisme poisson soluble* (1924), quanto maior é a distância aparente entre significado e significante [265], tanto maior é a carga simbólica, tanto mais profunda, portanto, é a verdade que para o cristianismo é essencialmente mistério. Que a aparatosa sala de jantar dos beneditinos de Parma celebre a virtude da castidade, à qual era devotada a abadessa Giovanna — nome através do qual se deve ler "Diana"? —, estamos por demais impregnados de cultura clássica para compreendê-lo de imediato, pois a deusa transportada em seu carro figura no manto da lareira, mas é preciso ter toda a sutileza e erudição de Panofsky para compreender a relação com esse tema das encantadoras alegorias das lunetas, entre as quais a adorável nudez de *Juno punida* e das *Três Graças* nos sugerem coisa bem outra que a virtude da continência.

Em três oportunidades, de 1936 a 1955, Panofsky preocupou-se em interpretar o célebre quadro de Poussin conservado no Louvre: *Et in Arcadia ego*. Ele se interroga principalmente sobre o sentido exato dessa inscrição ambígua escrita sobre o túmulo. *Ego* designa o morto ou a Morte? Esse problema filológico lhe pe mite uma exploração exaustiva de toda a literatura grega e latina que se refere ao transitório, e

para esta última ao longo de uma tradição que partia das origens de Roma e desembocava no século XVIII.

Para esse sábio, as imagens são apelos a esse formidável repertório de textos filosóficos e poéticos conservados em sua memória. Mais que um historiador de arte, ele é um filósofo. Panofsky não discute nem rejeita, é preciso tomá-lo tal como ele é, inteiro, como o último grande representante dessa filologia que para nossos ancestrais era, mais que um exercício de erudição, uma filosofia no sentido dessa palavra que designa a sabedoria. Essa insistência no tema de *Et in Arcadia ego* não indicará nele uma reflexão sobre a precariedade da condição humana, pela qual ele se liga a Pascal?

Na realidade, ao tentar erigir em sistema sua hermenêutica, Panofsky reduziu-lhe o alcance. O que ele procura, em verdade, é, uma vez descoberto o significado, entrever o plano de fundo levantado por qualquer especulação humana, mergulhando assim no universo do mito, infindavelmente renovado, ora por efeito de referência, ora por efeito de inversão, isto é, o universo da metamorfose.

Discutiu-se sobre o primeiro emprego na época moderna do termo "iconologia", que Panofsky opõe tão rigorosamente, poderíamos dizer quase desdenhosamente, a "iconografia"; já se remontou tal emprego a uma palestra de Warburg no X Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Roma em 1912. Designava-se assim o método de pesquisa e interpretação simbólica da obra de arte. Mas em sua origem ele tinha outro sentido — era então "a ciência que ensina como a Pintura, a Escultura etc. devem representar os deuses e todas as coisas que a Poesia costuma personificar", segundo o *Dictionnaire* de Furetière (1701). Observe-se que se trata de deuses; nascido no século XIX, o termo "iconografia" foi criado, ao contrário, para designar a procura do significado das imagens cristãs. A iconografia é sagrada, e a iconologia, mítica. Não era assim quando Ripa, em 1593, inventou o termo *iconologia*: sua significação se estendia tanto ao sagrado como ao mítico. Mas depois que Ripa, ressuscitado por Mâle, foi esquecido julgou-se necessário, quando a atenção se concentrou nas antigas imagens cristãs, criar uma nova palavra.

A inesgotável erudição de Jan Bialostocki [266], diretor do Museu de Varsóvia, a quem devemos tantos estudos eruditos, aqui citados, sobre a epistemologia da história da arte, penetrou a profundidade do campo semântico da palavra "iconologia" na antiga crítica francesa. Segue-lhe os dois sentidos através dos séculos XVIII e XIX, o da *arte* e o da *interpretação*; mas, para a época moderna, parece-lhe eqüitativo lembrar que um dos fervorosos praticantes do método iconológico foi, antes de Warburg e Panofsky, o francês Salomon Reinach (que reencontraremos mais tarde). Em 1902, em sua coletânea de estudos *Cultes, Mythes, Religions*, mostrou ele a geração do significante pelo significado, mas por choque, em retorno à do significado pelo significante, isto é, do mito pela ima-

gem, animada de um poder semiológico próprio. Entramos então no mundo infinito da metamorfose.

O Instituto Warburg viu-se, pois, projetado pelo furor nazista em dois pontos do globo. Nos Estados Unidos, Panofsky o representou sozinho, desenvolvendo-lhe as idéias segundo sua própria concepção. Mas seu verdadeiro centro está em Londres, em torno das diferentes manifestações do Instituto. E. H. Gombrich, o mais antigo discípulo de Julius von Schlosser, emigrado de Viena, foi seu diretor de 1959 a 1976.

Gombrich consagrou vários estudos à decifração do terreno predileto do Instituto desde sua fundação, o do Renascimento, e publicou obras em que explicitou, esclareceu, estendeu e aprofundou o conceito de iconologia e, para além dele, o de símbolo. Num primeiro livro, *A arte e sua história* [267], ele "retraçava" em suas linhas gerais o desenvolvimento da representação desde os métodos conceptuais dos primitivos e dos egípcios, fundados no conhecimento do objeto, até as obras realizadas pelos impressionistas, que conseguiram fixar o objeto fugidio daquilo que viam.

Dedicou-se depois a analisar o mecanismo da percepção (*Arte e ilusão*) [268], indo assim mais longe que Aby Warburg, a quem consagrou um livro no qual procura fundar todo o problema da interpretação (terceiro nível de significação de Panofsky) numa base experimental, sem negligenciar as informações trazidas ao conhecimento do símbolo pelo inconsciente.

Em *Imagens simbólicas* [269], Gombrich define os objetivos e os limites da iconologia. Escolheu como ponto de partida um monumento moderno de Londres, dominado por um Eros arqueiro, erigido em memória de Lord Shaftesbury em Piccadilly Circus, para mostrar, não sem uma certa ironia, que os enigmas dos símbolos não cessaram de envolver nossa vida cotidiana. Tomando alguns exemplos que vão de Botticelli ao programa da decoração do Palácio Farnese em Caprarola, Gombrich demonstra que é necessário distinguir duas correntes na iconologia do Renascimento. Uma, a mais conhecida e com mais freqüência posta à prova por Panofsky, é de fonte neoplatônica e baseada na tradição mística da "dissonância" que procede por encadeamento — ou melhor, por encabrestamento — de significados para tentar abordar o divino (por exemplo, o *Sonho de Polifilo*). A outra tendência pode ser designada como aristotélica; utiliza o procedimento retórico da metáfora, o que resulta no símbolo "consonante" [270], que, graças a um código de signos, de que a *Iconologia* do cavaleiro Ripa é um exemplo, cria um modo de comunicação para o uso dos humanistas, porque a imagem não é a simples roupagem da idéia, mas sua exaltação. Graças a essa codificação, o universo inteiro pode ser posto em imagens, como o fez Zuccari, guiado por Annibal Caro, no ciclo do castelo de Caprarola.

Rudolf Wittkower (1901-1968) foi desde o princípio um dos animadores do Instituto Warburg em Londres. Formou-se na Biblioteca Hert-

ziana de Roma, onde com Steimann publicou em 1927 uma *Bibliografia de Miguel Ângelo*, compreendendo 2102 títulos [271]. Com Saxl, organizou em Londres, em 1941, uma exposição sobre o tema "A arte inglesa e a arte mediterrânea". Ensinou na Universidade de Londres e depois passou à de Colúmbia, em Nova York.

Em 1962, com a publicação de *Os princípios da arquitetura na época do humanismo* [272], ele dava o ponto de partida a novos estudos sobre o Renascimento italiano; mostrava que os módulos seguidos pelos arquitetos italianos dessa época se fundavam na música das esferas, isto é, na harmonia cósmica, expressa pelos números inteiros 1, 2, 3, 4, etc., tal como o concebera Platão. Discernia na igreja San Francesco della Vigna de Veneza, construída por Francesco Giorgi, esse sistema de relações expresso por Palladio nos *Quattro libri*. Encontrava também, na proporcionalidade dos espaços dos edifícios em Palladio, o emprego dos "modos" da música grega, esses modos que Poussin dirá utilizar em sua pintura. Espírito semelhante anima uma matemática italiana, Caterina Pirina, que mostrou recentemente as estreitas relações entre as proporções de certos edifícios de Miguel Ângelo e os intervalos em uso entre os músicos de seu tempo [273], notadamente o método expressivo da dissonância, freqüente nos madrigais [274].

Trinta anos antes, independente de qualquer escola, universitária ou de outro tipo, um príncipe romeno, Matila Ghyka, estudara as proporções que subtendem as diferentes expressões humanas, reencontrando o número de ouro até nos versos de Racine [275].

Wittkower ultrapassará o Renascimento e se interessará pela arquitetura do barroco [276]. No espírito de Warburg, estudará *As alegorias e a migração dos símbolos* [277], mostrando por alguns exemplos apropriados as curiosas mutações que os símbolos sofrem ao serem transmitidos de uma época para outra desde a Antiguidade. A obra que ele publicou com sua mulher, *Os filhos de Saturno* [278], estuda os artistas acometidos pelo que outrora se chamava melancolia ou hipocondria, estado que se acreditava resultar da influência de Saturno. O aparecimento dessa melancolia decorreria do exercício solitário da arte, que seria ela própria conseqüência da passagem do estado de artesão ao de artista no tempo do Renascimento. Vêem-se desfilar todos os excêntricos da arte ocidental, os lunáticos, os neuróticos, os loucos, os avarentos, os pródigos, os ciumentos, os invertidos, os miseráveis, os orgulhosos. Talvez os autores devessem fazer entrar em seu estudo considerações psicanalíticas.

Antes de professar nos Estados Unidos e depois em Oxford, um dos mais antigos alunos de Panofsky, Edgard Wind (nascido em Berlim em 1900, falecido em 1971), fora durante algum tempo diretor da Biblioteca Warburg de Londres. No espírito desse Instituto ele estudou os *Mistérios pagãos do Renascimento* (1958) [279]; apoiando-se em Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, lançou novas luzes sobre certas obras de arte enigmáticas, como *A primavera* de Botticelli, *O amor sagrado e o amor profano* de Ticiano ou composições de Miguel Ângelo, Correggio e Rafael. Pôde reconstituir a maneira pela qual se fez progressivamente a reconquista dos mitos pagãos nos séculos XV e XVI. Teceu de novo a rede dos pensamentos alusivos e dos enigmas que os acompanham e ligou-os à sua fonte natural que é a aura imensa do neoplatonismo, sempre redivivo. Redescobertos pelos humanistas, os mitos pagãos foram reelaborados em uma filosofia na qual se oculta a tradição hermética que percorre secretamente o pensamento europeu.

Tomo emprestada a Luis Marin uma apreciação sobre esse livro notável: "E. Wind chamou justamente a atenção para os dois significados da alegoria, opondo à alegoria, simples reprodução do pensamento, a alegoria persuasiva que lhe constitui o contraponto figurativo. A primeira ilustra a idéia ou a representa metaforizando o pensamento [...]. A alegoria persuasiva possui todas as outras funções [...], tem um duplo valor, ao mesmo tempo mecânico e interpretativo." [280] No fundo, porém, que é a alegoria senão — em imagens — o fruto da retórica, essa técnica da persuasão criada já no século V pelos sofistas, integrada no seu sistema por Aristóteles e enriquecida através dos tempos até o século XVII e que exerceu tamanho poder sobre os espíritos da época barroca, como foi brilhantemente demonstrado pelas comunicações do Congresso "*Retorica e barocco*" realizado em Veneza de 15 a 18 de junho de 1954 sob a magistral presidência de Enrico Castelli?

Não são apenas as imagens que impõem a interpretação simbólica. Qualquer estrutura é capaz disso. A arquitetura, pelo uso ritual que o homem fez dela, tem um valor altamente simbólico que se estendeu a essas pesquisas, especialmente o plano central estudado por Giovannoni, Wittkower, André Grabar e Baldwin Smith; Louis Hautecoeur lhe consagra o estudo mais exaustivo [281] numa síntese que parte do terceiro milênio e chega aos nossos dias. A anexão da cúpula e do círculo com os cultos das divindades celestes passou do paganismo ao cristianismo; antes, porém, de serem símbolos uranianos, tiveram em tempos muito remotos um significado chtoniano; as interferências entre as duas concepções se produziram entre os romanos e no cristianismo primitivo, em que o caráter uraniano da cúpula, símbolo da morada celeste prometida aos eleitos onde pontifica o Cristo-juiz, prevalece definitivamente. Depois do impulso gótico, o humanismo retomará o gosto pela cúpula a ponto de a Contra-Reforma declará-la suspeita de paganismo.

Era bem da vocação do Instituto Warburg publicar a tese, que inspirei a Nicole Dacos, minha aluna na Universidade Livre de Bruxelas, sobre *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, já que esse estudo trata de um dos aspectos do mundo imaginário e da ornamêntica do Renascimento, colhido diretamente nas fontes antigas. Fazendo executar sob sua direção toda uma campanha de prospecção fotográfica das pinturas da Domus Aurea, Nicole Dacos

terá salvo esta, pelo menos na memória dos homens, de uma destruição certa. Sua obra é pois capital para a história da pintura romana, da qual ela ressalta os exemplos mais antigos conhecidos. Caminhando pelas "grutas" da Domus Aurea, Nicole seguiu o caminho traçado desde o fim do século XV pelos numerosos pintores que a freqüentaram, e dos quais fez publicar em apêndice um levantamento metódico dos *graffiti* que eles deixaram. Em seguida, mostra a penetração progressiva da ornamêntica e da simbólica "grotesca" desde Pinturicchio e Signorelli até Rafael e Giovanni da Udine. Trata-se aqui de uma semântica plástica particularmente rica e cujas possibilidades são infinitas. Suas ressurgências, aliás, foram múltiplas até Berain e Robert Adam. Em apêndice à obra foi publicado o texto de Pirro Ligorio sobre os grotescos, tirado da grande enciclopédia inédita redigida por esse artista e conservada na Biblioteca de Turim, texto muito importante e que é uma espécie de dissertação sobre a pintura antiga por esse arqueólogo da época maneirista [282].

O espírito de Warburg tocara Robert Klein, esperança da escola francesa de história da arte, que em 1960, após uma decepção sentimental, pôs fim voluntariamente a seu prestígio durante um estágio que fazia na Fundação Berenson em Settignano. Uma experiência aprofundada dos textos, uma intuição sutil das relações entre os diferentes domínios visíveis e ocultos do conhecimento lhe permitiram redigir sobre o Renascimento estudos de alto valor filosófico que foram agrupados numa coletânea [283]. No canto de uma página encontra-se este pensamento desesperado que sugere certas reflexões quando se sabe como seu autor morreu: "Filósofos contemporâneos vêem sua tarefa definida por esta possibilidade: fazer frutificar o suicídio de sua disciplina."

Robert Klein deixou também uma tradução francesa de *L'idea del tempio della pittura* de Lomazzo, publicado em 1590 em Milão [284]. O comentário definitivo da tradução dessa obra alegórica, de difícil leitura, esclareceu-lhe singularmente o sentido.

John Walker, que durante muito tempo presidiu com tanta felicidade os destinos da National Gallery de Washington, era de todos os eruditos o preferido de Berenson. No entanto, é antes no espírito de Warburg que parece ter-se inspirado o magistral estudo que ele fez da decoração do *camerino* que o duque Afonso d'Este fizera ornar de pinturas, hoje dispersas, da autoria de Bellini e Ticiano na galeria que unia o velho castelo ao palácio d'Este [285]. Através dessas imagens mitológicas, Walker distingue a inspiração de Ovídio, de Catulo, mas também das *Imagines* de Filostrato, que Isabel d'Este, a irmã de Afonso, fizera traduzir do grego por Messer Demetrio. Não fizera ela própria, uma dezena de anos antes, decorar seu *studiolo* do castelo de Mântua por Mantegna, Perugino e Cossa com um ciclo mitológico e alegórico bastante obscuro (hoje no Louvre) que não teve a boa fortuna de encontrar um exegeta tão bem informado quanto Walker?

A decifração de uma imagem só pode ser feita com a ajuda de textos literários que o esclareçam. Mas uma fábula é geralmente inspiradora dos diversos métodos de expressão. Assim, um erudito francês, F. A. Giraud [286], segue a difusão de uma lenda grega que conheceu uma voga extraordinária através da literatura, das artes plásticas e da música: a fábula de Dáfnis, desde Ovídio, passando pelos autores medievais de alegorias e moralizações cristianizantes, até o período pós-clássico, para o qual a mitologia se torna um simples jogo de salão, desprovido desse maravilhoso colhido nas profundezas do mito, percebido pelo Renascimento, que o enriquecia de inspirações petrarquizantes e de interpretações herméticas e neoplatônicas.

Entregues à procura desse significado que por trás da miragem do significante parece brincar de esconde-esconde com os eruditos, estes não desdenham nenhuma das hipóteses, particularmente as do hermetismo. A idéia exposta por G. Hartlaub [287] há meio século em seu *Segredo de Giorgione*, segundo a qual o mistério desse artista — sempre tão insondável ainda hoje — poderia explicar-se pelos ritos de uma sociedade secreta à qual ele teria pertencido, causou então muita polêmica. Para Maurizio Faggiolo dell'Arco [288], a estranheza da arte de Il Parmigianino encontraria sua fonte no fato de que, segundo Vasari e outro cronista, ele praticava a "grande obra". Analisando alguns dados da alquimia, o autor vai reencontrá-los no estilo de Il Parmigianino: método experimental, uso do espelho, especulação sobre a luz, módulo circular, sublimação, transmutação. Haverá algo mais enigmático que sua obra-prima, a *Madona de pescoço comprido* [289]? Os eruditos concordavam em ver aí um simples jogo formal mais ou menos tingido de requinte decadente. Para a Sra. Ute Davitt-Asmus [290], os acessórios desse quadro são inspirados por razões teológicas decorrentes da leitura dos Salmos, dos Cânticos de Salomão e dos escritos de Santo Agostinho. A criança adormecida no colo seria uma prefiguração da *Pietà*, e de fato os místicos brigitinos fizeram freqüentes alusões à dor de Maria embalando nos braços um filho destinado à morte. O pano seria a prefiguração da mortalha e a urna o símbolo do vaso de arômatas. Mas já não me lembra onde foi que li que a coluna, a misteriosa coluna, era um símbolo fálico.

Vê-se que a "iconologia" tende a contaminar a "iconografia".

Émile Mâle interrogava a imagem para nela descobrir, em seu encontro com um texto de algum teólogo, a justificação de um dogma. Para suprir a Deus, declarado morto por Nietzsche, os pensadores da escola de Warburg ressuscitam os deuses, mergulhando no imemorial à procura dos mitos. O que os atrai não é a Bíblia, mas Homero, Virgílio ou Ovídio, talvez a Bíblia apesar de tudo, por pouco que ela coincida com Ovídio. Na presença de uma imagem, não se trata, para um "iconólogo", de empenhar-se como um "iconógrafo" em proceder à adequação de um significante a um significado, mas de seguir através dos tempos a renovação dos correlatos, o retorno do signo à figura, da figura à

forma, e isso num percurso sem fim, nada menos que linear, aliás, pois essa busca do implícito se renova cada vez que algum signo explícito nos convida a ultrapassá-lo. A polissemia da obra de arte é, pois, inesgotável; é verdade que cada geração encontra nas mesmas obras-primas novos encantos. "Mas, em vez de atar o fio emaranhado", escreve André Chastel, "prefere-se referir a obra a uma idéia do homem ou da sociedade própria de cada época." Diretor de estudos no Instituto de Altos Estudos, depois titular de uma cátedra de "arte e civilização do Renascimento na Itália" no Collège de France, André Chastel introduziu na França o pensamento humanista de Aby Warburg, porém alargando-o por uma curiosidade intelectual que vai até as manifestações da arte contemporânea. Deixou-nos sobre si mesmo um documento particularmente eloqüente na longa introdução que constitui uma declaração de princípios, escrita para a reunião, sob o título *Fables, Formes, Figures*, de sessenta e quatro ensaios redigidos ao longo de quarenta anos de uma carreira de professor e crítico de arte. Sem dúvida, em nenhum outro lugar se encontraria uma exposição tão completa da hermenêutica dessa disciplina que é, ou deveria ser, a história da arte, que conhece no mundo contemporâneo um sucesso que Chastel acredita mais apropriado para contrariar a serenidade do pesquisador. Um museu não é hoje semelhante a um laboratório onde seriam deixadas as hordas do metrô?

Para Chastel, o Renascimento é, pois, o ponto focal da pesquisa, a plataforma giratória entre o mundo antigo e o novo, o mundo de Deus e o dos deuses. *Marsile Ficin et l'art* (1954), *Art et humanisme à Florence* (1959), *Le mythe de la Renaissance* (1956) são os principais marcos de uma trajetória que compreende também suas sínteses realizadas por *L'univers des formes* e, em 1983, pelo texto de conferências pronunciadas em 1973 no Mellon Lectures de Washington, meditações sobre *Le sac de Rome en 1527*, que analisa as repercussões inumeráveis de um acontecimento histórico. Devemos-lhe ainda um guia para os estudantes italianos: o *Uso della storia dell'arte*, Bari, 1982.

10

CONNOISSEURSHIP

A Itália criara o termo *conoscitore*, conhecedor, para distingui-lo de *professore*, ou seja, do profissional, aquele que pratica uma arte. Na França, no século XVII, o termo *connaisseur* designa aquele que é capaz de julgar uma obra literária e, mais tarde, uma obra de arte [291].

A Inglaterra se apossa da palavra e cria o tipo do *connoisseur*; é ele, então, um aristocrata que acaba de realizar o "grande giro" e se julga instruído acerca dos problemas de atribuição que então começam a ser colocados, em particular depois que começam a pulular as cópias da escola italiana. Hogarth estigmatizou-lhe a suficiência e a ignorância. Em 1719, ao contrário, Jonathan Richardson enuncia os princípios que da *connoisseurship* podem fazer um sábio: *O connoisseur. Ensaio sobre toda a arte da crítica em suas relações com a pintura* [292]. Nessa obra ele aborda francamente todas as dificuldades da arte da perícia. Após uma primeira parte de exposição banal, intitulada "A Deusa da pintura", o segundo capítulo trata de "A mão do mestre" e o terceiro de "A maneira de distinguir um original de uma cópia".

Na mesma época, na França, o padre Du Bos mal roça a questão, e isso para dizer que "a arte de adivinhar o autor de um quadro, reconhecendo nele a mão do mestre, é a mais falha de todas as artes depois da medicina" [293].

Milizia não é mais indulgente. Em 1781 ele considera que, por falta de método, as pessoas não sabem ver [294].

Connaisseur é uma palavra muito empregada na França, mas com um matiz de amadorismo; no entanto, não existe um termo para designar o exercício do conhecimento nesse personagem apto a distinguir os estilos, as épocas e os autores; assim, o vocábulo *connoisseurship* se tornou internacional e passou a ser empregado até mesmo na Alemanha, que não obstante possui um equivalente, *Kennerschaft*.

O princípio da visualidade pura gerou apenas conceitos. Criou também o método de análise formal a que um italiano, no fim do século XIX, emprestou seu nome: o método *morelliano*.

Nascido em Verona, Giovanni Morelli (1816-1891) viveu em Bérgamo, cujo museu, aliás, lhe herdou a coleção. Formado em medicina, por um momento se especializou em anatomia comparada, tendo sido discípulo do anatomista Döllinger. Nesta qualidade, ocupou durante al-

gum tempo um posto de assistente na Universidade de Munique, sem praticar a medicina. Foi um dos adeptos do *Risorgimento*, lutou pela unificação da Itália e ocupou no novo reino um cargo de senador. A arte italiana o apaixonava; fez dela o objeto de suas pesquisas. De 1890 a 1893, publicaram-se em alemão as descobertas realizadas por Morelli sobre a pintura de seu país graças a um método que ele preconizava. Sem dúvida, em razão de um certo estado de espírito *carbonaro* que ele conservara, a obra apareceu sob um pseudônimo, anagrama de Morelli, que o fazia passar por um russo: Ivan Lermolieff [295]. Esse ardil inútil contribuiu não pouco para fazer com que se considerasse fantasista o seu método [296].

O importante nessa época, em que havia uma massa enorme de obras de arte procedentes do passado com atribuições tradicionais incertas, era — e o é ainda hoje — distinguir a obra de um mestre da de seus imitadores e copistas, e para isso era necessário reconhecer *sua mão*. Morelli não se apoiava nos caracteres artísticos peculiares a esta ou àquela individualidade: composição, cor, desenho, expressão. Não é por tudo o que se harmoniza numa obra que a *mão* se dará a conhecer, mas pelos detalhes insignificantes de caráter instintivo, que nem mesmo um copista notará. "Assim como a maioria dos homens que falam ou escrevem", diz ele, "têm hábitos verbais e empregam suas palavras ou rodeios favoritos sem que sua vontade intervenha e até, às vezes, completamente fora de propósito, assim também quase todo pintor tem suas próprias particularidades, que lhe escapam sem que ele tenha consciência disso. Quem quiser estudar um pintor de perto deve, pois, saber descobrir bagatelas materiais e examiná-las cuidadosamente; elas desempenham o mesmo papel que os floreios para o estudo da caligrafia." O lóbulo da orelha, a unha, por exemplo, são freqüentemente reveladores, e as obras de Morelli estão cheias de pormenores anatômicos desenhados pelo antigo professor de anatomia comparada. Objetar, como se fez, que esses pormenores são de pouca importância para um artista é compreender mal Morelli, já que é precisamente nesse pouco de atenção que ele lhe concede que reside o fato de que, sendo instintivos, tais pormenores são reveladores... Acrescentarei que todas as obras de artistas, mesmo as mais realistas, repousam em caracteres somáticos resultantes de uma projeção ou de uma escolha que os morfopsicólogos poderiam discernir se os consultássemos, como eu próprio mostrei há tempos num artigo, *L'amour de l'art* [297]. Não é espantoso, por outro lado, ver historiadores de arte comparar rostos a torto e a direito, sem duvidar que a fisiognomonia é uma ciência à qual deveriam ter recorrido, como o faz a polícia? A pesquisa de atribuição não é semelhante a um inquérito judicial?

O modo pelo qual Morelli apresentou suas análises de obras-primas sob a forma de diálogos um tanto vulgares não era propícia à justa apreciação de seu método. Wilhelm von Bode, com seu espírito incisivo,

conforme veremos, comprazia-se em ironizá-lo. Freud, em seu *Moisés*, considerava que a atenção dedicada por Morelli ao gesto inconsciente no ato criador tinha uma certa analogia com a técnica médica da psicanálise. Pena que Morelli não tenha se mostrado em seus escritos tão sério como em sua correspondência. Felizmente, parte das cartas trocadas com Paul Richter [298] — milhares — de 1876 a 1891 nos é hoje conhecida e revela a extensão da documentação, tirada dos arquivos e dos estudos dos sábios — que ele afetava não conhecer —, por ele reunida. Devemos-lhe também muitas atribuições ainda duradouras, e sua mais bela descoberta foi ter atribuído a Giorgione a *Vênus* de Dresden, mencionada muito remotamente como sendo desse mestre, e que os *connoisseurs* do tempo haviam relegado à posição de uma cópia de Ticiano por Sassoferrato. Um estudo através dos raios X de nosso tempo confirmou-lhe a intuição. Na realidade, ao seu "método" Morelli acrescentava também documentos; além disso, deve-se reconhecer que não raro ele deu provas de uma intuição segura.

Foi na Itália que o sistema de Morelli recebeu a melhor acolhida — afinal, seu autor não era italiano?

Sem erigir sua prática em método, pois que eram empíricos e rebeldes a qualquer caráter doutrinário, um inglês, Joseph Crowe (1825-1896), e um italiano, Giovanni Battista Cavalcaselle (1817-1917), iriam conduzir uma vasta pesquisa crítica sobre a pintura italiana e a pintura neerlandesa, baseada num exame puramente visual. Os dois se conheceram em 1847, em Munique. Crowe, que pertencia então ao corpo diplomático, fora a princípio correspondente de guerra por ocasião do conflito dos Balcãs. Ambos se reconheceram em sua paixão comum pela pintura. Cavalcaselle tinha seguido os cursos da Academia de Veneza, mas preferira à prática da pintura o estudo dos antigos mestres, o que o levou a percorrer não somente a Itália como também a França, a Alemanha, a Espanha, a Holanda, a Bélgica e até a Rússia. Teve uma vida muito movimentada, tendo sido, como Morelli, fervoroso partidário da unidade italiana; membro da efêmera república romana em 1848, foi obrigado a exilar-se, dirigindo-se à Inglaterra. Foi condenado à morte por contumácia. Pelo novo reino da Itália, foi encarregado, com Morelli, do inventário do patrimônio artístico de Marcas e da Úmbria. Em 1867 foi nomeado inspetor do museu de Florença (Il Bargello) e em 1875 inspetor-geral para a pintura e a escultura. De 1875 a 1878 realizou o inventário do Friul, trabalho de que restam os cadernos repletos de desenhos preciosos porque mostram obras desaparecidas ou num estado diferente do atual. Em 1851 sua notoriedade já estava bastante difundida pela Europa, de modo que ele foi chamado a Liverpool com Waagen, o diretor dos Museus de Berlim, e Passavant para estabelecer o catálogo da galeria dessa cidade.

Seu método era uma espécie de comentário pelo desenho, do qual John Crowe extraía uma descrição. Em suas *Memórias*, Crowe descreveu

sua tarefa laboriosa, que consistia em classificar e reclassificar da manhã à noite centenas de desenhos sobre uma mesa de vinte pés quadrados, com um pequeno descanso no fim do dia em algum parque vizinho. As obras foram publicadas em inglês. Primeiro foram *Os antigos pintores neerlandeses* [299], em 1857; em 1864 apareceu o primeiro volume da *Nova história da pintura na Itália* [300]; em 1871 seguiu-se a *História da pintura no norte da Itália*. Mais tarde os dois publicaram uma monografia sobre Ticiano [301] e outra sobre Rafael[302], esta em alemão.

Esse método puramente empírico e descritivo de dois historiadores hostis a qualquer teoria foi interpretado de várias maneiras [303]. Bode via nele apenas verborréia e mixórdia. Ao contrário, um dos maiores historiadores de arte da Itália, que será o fundador da escola historicizante, Adolfo Venturi, que conheceu Cavalcaselle, tinha por ele elevada estima, e seu próprio método, puramente descritivo, decorre na realidade daquele praticado pela genial dupla.

Théophile Thoré, dito Thoré-Bürger (1869), tem em comum com Cavalcaselle o fato de ter sido igualmente um exilado político. Republicano feroz, foliculário de pena temperada no ácido, cumpriu um ano de prisão sob Luís Filipe e escapou pela fuga à deportação sob a Segunda República. Sua vocação foi despertada quando fundou em 1842, com Paul Lacroix (o bibliófilo Jacob), "A aliança das artes", agência para a perícia, venda e compra de bibliotecas e galerias de quadros. O negócio devia periclitar; a idéia — retomada em nosso tempo — era demasiado moderna para a época. Mas, para esse comércio, ele se pôs a percorrer a Bélgica, a Holanda e a Alemanha; foi aí que se apaixonou pelas escolas do Norte. Em 1849, exilado, ele se divide entre a Suíça, Londres e a Bélgica. Em 1856 vamos encontrá-lo em Amsterdam, visitando os museus, trabalhando nos arquivos. Em 1857 ele é um dos primeiros visitantes da magnífica exposição "Tesouros de arte" de Manchester, a primeira grande manifestação desse gênero. Dela resultou uma série de artigos, enviados a *Le siècle*, sobre os "Tesouros de arte na Inglaterra" [304], que de repente revelaram como um grande *connoisseur* o pseudônimo que ele escolhera de William Bürger [305]. Assim lançado, Bürger publicará catálogos dos museus da Holanda, que não os possuíam, e catálogos de coleções particulares. Em 1859 ele regressa a Paris, mas não cessa de fazer viagens de estudos. Assim, ao mesmo tempo que Crowe e Cavalcaselle, ele deu a conhecer as escolas de pintura do Norte, meio sepultadas no esquecimento. Mas sua mais bela descoberta foi a de Vermeer [306], pintor absolutamente desconhecido na época. Chamava-o de "esfinge" e publicou a documentação reunida em suas viagens pela Europa a fim de identificar os seus quadros. Bürger constituiu uma coleção; o troféu era *O astrônomo*, de Vermeer, quadro cuja recente entrada no Louvre tornou a colocá-lo em evidência. E que fino conhecedor esse que se empenhou através de duas gerações de amadores em conquistar o encantador, o fascinante *Pintassilgo* de Carel Fabritius!

No fundo, Thoré-Bürger prefigura um pouco Berenson. Inventa, antes dele, o personagem de perito-conselheiro em obras de arte. Tendo, como ele, começado na miséria, a ponto de às vezes não ter dinheiro para jantar, acabou se enriquecendo com uma coleção cujo mais belo florão pertencia ao pintor por ele descoberto.

A *villa* de Settignano, que ainda há vinte anos sua frágil existência enchia de uma presença imensa, recebe agora os bolsistas da Harvard University, a quem Bernard Berenson (1865-1959) a legou.

Uma casa em parte antiga, onde ele vivia no meio de suas coleções, bela e confortável, mas não um palácio. Uma ala fora construída para receber a biblioteca no estilo das "librairies" de outrora. O grande luxo é o jardim, que desce a colina em terraços, à moda dos jardins toscanos. Foi ali, ou em Vallombrosa nos dias mais quentes do verão, ou ainda em Veneza, onde ele nunca perdia "la saison" em setembro, que vivi horas inesquecíveis sob o encanto da conversação do homem que escreveu: "Toda ação tem origem na palavra."

Em todo o vigor de sua maturidade, os majestosos ciprestes da *villa* de Berenson são os mais belos dessa colina de Settignano, onde ele desejou viver e morrer: foram plantados por ele mesmo. Poucos são os homens a quem foi dado medir sua vida pela das árvores. Entre tantos outros, esse voluptuoso lúcido recebera esse dom, o mais belo de todos, de poder aproveitar muito além do tempo contado para a média dos homens uma existência à qual estava apaixonadamente apegado e da qual soube e pôde gozar até o último suspiro, tendo prosseguido uma carreira tão grande sem desfalecimento, sempre maduro pelo mesmo apetite de conhecer e sentir.

I Tatti, que em toscano antigo designa um campo de jogos, tal é o nome da *villa* de Berenson. Mas em italiano *tatto* quer dizer também "tato". Aceitando esse nome, dado pelo lugarejo, será que o inventor dos "valores táteis" quis se submeter ao jogo, advertindo o visitante de que o dono da casa tinha esse senso de humor que, para um esteta anglo-saxônico, tem o valor de uma ética?

Quem foi, pois, esse homem que se beneficiou de tão completo êxito vital, de que tirava legítimo orgulho e que no entanto, passados oitenta anos, achava que "poderia ter feito melhor"? Não se censurou ele por ter-se encarnado na "personagem equívoca do perito", lamentando não ter escrito para expressar seu coração e seu espírito outra coisa que não livros de erudição?

De forma alguma secreto, porque ninguém falou tanto, e de si mesmo [307], não obstante ele permanece enigmático. Certo, ele nos aparece isolado no tempo, mas esse tempo em que sua figura é insólita não é o nosso? Qual foi, então, o tempo desse homem que viveu quase um século?

A personalidade de Berenson se iluminará talvez se tentarmos compreender que significado teve o aparecimento dessa estrela de primeira

grandeza no céu da história da arte no fim do século passado. À parte alguns trabalhos de pouca importância, foi na casa dos quarenta que Berenson publicou — de 1894 a 1897 [308] — os diversos volumes dos *Pintores do Renascimento*, que deviam constituir um dos grandes sucessos editoriais desse tempo. Alguns anos mais tarde (1903) ele acrescentava os três volumes dos *Desenhos da escola florentina* [309]. Era a primeira vez que se estudava de forma tão exaustiva uma escola de desenho. A noção da descoberta dos "valores táteis", considerada por ele como a tendência profunda dessa escola, foi uma grande novidade — e como uma revolução — numa época em que a estética era sempre dominada, principalmente nos meios eruditos, pelos dogmas do idealismo acadêmico. No prefácio de seus *Pintores florentinos*, em 1896, confessava ele que fundava sua dedução nas teorias da percepção de Hildebrand, as quais, como dissemos, marcaram toda uma geração. Aplicada à sua análise dos pintores do Quattrocento, sua descoberta tinha um alcance considerável; punha fim aos excessos do neoplatonismo, orientando a compreensão do Renascimento para a definição de um positivismo progressista, tendo por objeto a conquista das aparências, princípio oriundo da *mimesis* aristotélica que, sob formas diversas, determinou o movimento das artes até sua eclosão no século XIX. Mal Berenson definira assim o Renascimento como uma posição *objetiva* e já ele dava provas da agilidade de seu espírito percebendo-lhe os limites. Ele próprio contou como a chegada ao Museu de Boston dos tesouros da arte chinesa lhe proporcionou essa iluminação. Ligada ao fato, a arte ocidental lhe pareceu imprópria para essa expressão da vida espiritual que ele admirava no Oriente; o próprio Giotto lhe pareceu excessivamente pragmático. Essa elevação da arte búdica, Berenson só a reencontrava no sienense Sassetta, cuja obra ele reagrupara em 1903, o que permanecerá sem dúvida como sua maior descoberta no domínio científico, juntamente com a de Lorenzo Lotto, que ele exumara em 1895, não duvidando então de que trazia à luz do dia o primeiro contestatário do Renascimento em Veneza.

Berenson precisou de uma profissão para viver. Inventou a de *adviser*, conselheiro artístico de milionários americanos interessados em coleções. De conselheiro e não de perito, pois ele nunca se entregou a essa detestável produção de certificados de autenticidade, verdadeira chaga de um certo comércio de arte que por vezes tentou até mesmo eruditos autênticos. Quando eu era conservador no Museu do Louvre e alguém me apresentava um quadro com um certificado de perito, dizia logo: "Não adianta mostrá-lo. Pode levá-lo, é falso."

Berenson teve de aperfeiçoar seu método de análise, deduzido em grande parte do sistema das comparações anatômicas de Morelli, que favoreceu a difusão da fotografia, maravilhoso auxiliar do historiador de arte, até então reduzido aos esqueléticos desenhos a traço. Berenson lançou-se então na exploração do que se poderia chamar de "primitivos do Renascimento", atendendo a um gosto que ele devia à tradição sempre viva de Ruskin e Walter Pater — que aos oitenta anos ele ainda relerá —, penetrando maravilhado num mundo ainda mal conhecido. Progredindo com embriaguez de hipótese em hipótese, ele deu à perícia aplicada às escolas da Itália esse caráter de "jogo erudito" — não desprovido, por vezes, de proezas acrobáticas — que a crítica de arte de além-Alpes, ultrapassando seu mestre, levou agora ao nível da prestidigitação.

Para esse período da história da pintura, ele se torna o *connoisseur* que, a seu bel-prazer, de um quadro podia fazer uma *roba vecchia* ou um título bancário. Nesse tempo em que se edificavam as grandes coleções americanas de pintura do Renascimento, Berenson pôde enriquecer-se rapidamente, tornar-se ele próprio colecionador e estabelecer-se numa *villa* sobre uma colina nos arredores de Florença, o que era então o sonho de todos os anglo-saxônicos ricos, todos mais ou menos imbuídos da ética pré-rafaelita. Durante muito tempo ele foi conselheiro artístico dos grandes colecionadores americanos; depois, em 1929, passou a trabalhar apenas para um grande negociante de arte, Joseph Duveen, que lhe pagava uma porcentagem sobre os lucros obtidos com os quadros que suas atribuições faziam vender.

Suas "perícias" eram publicadas sob a forma de "listas" onde se mencionavam os quadros, julgados por ele autênticos, dos mestres das diversas escolas. O mundo dos colecionadores e dos *marchands* de quadros esperava fremente de impaciência essas listas, cujos remanejamentos, seguindo a evolução do pensamento de Berenson, determinavam às vezes a reclassificação ou a desclassificação de um quadro. Essas flutuações chegaram muitas vezes a surpreender. Meryl Secrest, que penetrou admiravelmente a psicologia do homem [310], consagrou cem páginas de seu estudo biográfico para verificar se Berenson não tinha sido arrastado a "facilidades" em suas atribuições a partir do momento em que fizera um contrato com Duveen. Não é fácil imaginar tal coisa; se o tivesse feito, estaria comprometendo sua autoridade. Mas, em nosso tempo de exploração da psicologia das profundidades, como ignorar que às vezes a pulsão pode atropelar a volição? Em 1938, não foi ele levado a romper seu contrato com Duveen, recusando reconhecer como Giorgione essa *Natividade Allendale* que o negociante vendera sob esse nome a Samuel Kress? Em diversas listas berensonianas posteriores, esse quadro continuou sendo Ticiano; depois, em 1957, Berenson consentiu em fazê-lo figurar como Giorgione, quando já não tinha nenhum interesse nisso. Por que essa reviravolta dois anos antes de morrer? Haverá aí "corrupção", mas corrupção sentimental? Sem dúvida ele queria dar essa satisfação ao mais caro de seus discípulos, aquele que teria inclusive desejado adotar como filho, John Walker, diretor da National Gallery de Washington, à qual esse quadro fora dado por Kress?

Não se pensa o bastante que a carreira de Berenson se estendeu ao longo de mais de meio século, que no começo tudo estava por fazer

e que, na medida em que se avançava no século, as coisas se esclareciam e o próprio Berenson evoluía.

O esteta que se revela em vários de seus livros [311] permaneceu tradicionalista.

O homem que comprou um quadro de Matisse e que (em 1908), indignado por ver o artista tratado de "fumista" por uma revista americana, respondeu a esta asperamente, devia mais tarde rejeitar em bloco a arte moderna, incluindo os impressionistas. Não vai nisso nenhuma contradição. Para Berenson, a arte moderna não era uma mistificação, era coisa pior: um erro. Um erro, como a arte negra, como todas as artes primitivas, mesmo do Ocidente, como as artes paleocristã, bizantina, carolíngia, otoniana, como a arte catalã, os vitrais das catedrais, Caravaggio e El Greco, ou seja, tudo o que o século XX amou, tudo o que não era os valores clássicos, segundo os quais a Grécia e a Itália do Renascimento elaboraram as formas perfeitas, cujo afastamento significa decadência e a chegada do progresso. O tom de revolta com que Berenson defendeu essas teses preserva-o do academismo. Nada o irritava tanto como Strzygowski, esse "Átila da história da arte", que parece ter tido por tudo o que se refere à civilização mediterrânea um ódio feroz, análogo ao do huno bárbaro a quem seus contemporâneos chamavam "flagelo de Deus".

O que seus detratores (como Waldemar George, que escreveu uma *Refutação a Bernard Berenson*) não compreenderam é que o sábio de Settignano se sentia investido de uma missão, a de manter intactos os valores estéticos transgredidos por nossa época, que esta precisava destruir para edificar os seus próprios. Foi ele o *oponente*, mas sob uma forma militante que se aguçou em sua idade provecta, pois Berenson nunca foi mais combativo que entre os oitenta e os noventa anos.

E, no entanto, homem de seu tempo, ele o foi também do nosso. Se repeliu as interpretações biográficas, históricas, psicológicas, sociológicas, psicanalíticas, mágicas ou metafísicas (e mesmo histéricas), nas quais devíamos nos comprazer, foi para conservar pura dentro de si essa noção "formalista" da obra de arte, que só a quer motivada por si mesma e que entre as duas guerras conheceu tanto esplendor com o ensinamento de Focillon, proporcionando aos *connoisseurs* esse deleite no qual Poussin — e também Matisse — viam a finalidade da criação artística.

Pois Berenson foi filho da volúpia, ávido de tudo, de viagens, de livros, do conhecimento, da beleza e do amor, impaciente por "identificar" o não-Eu ao seu Eu, como ele próprio escreveu. Chegou a queixar-se dessa insaciabilidade que, aos noventa anos, o impelia a apaixonar-se pelos *Souvenirs* de Joseph Caillaux, pela *Antígona* de Anouilh, por Platão ou Jean-Paul Sartre. Dir-se-ia que então ele tentou reviver sua vida antes de morrer, relendo tudo, antigos e modernos, clássicos e românticos, autores franceses, ingleses e alemães, e os Salmos em

hebraico, regressando às paisagens amadas da Itália e, na idade em que geralmente só contemplamos de nossa janela um horizonte familiar, fazendo-se transportar à Tripolitânia para ver as descobertas de Leptis Magna, onde o levaram, em Decauville, até o campo de escavações.

Por seu dandismo, por seu senso de humor, por suas preferências estéticas, esse bostoniano de origem judia lituana, convertido ao catolicismo, imbuído de Ruskin e que descobriu o Renascimento através de Walter Pater, é uma ilustração da civilização "eduardiana". Mas, nessa consciência de si como do mais insubstituível dos seres e que, para desabrochar, só dispõe do prazo de uma vida, ele tem algo de André Gide.

No domínio da pintura italiana, paralelamente a Berenson, e quase sempre em oposição a ele, um historiador que praticava a *connoisseurship* dominou o campo da crítica durante meio século: Roberto Longhi (1890-1970) [312]. Alhures se dirá como Longhi conduziu o debate — ou antes, o combate — que, ao longo de quarenta anos de pesquisas, constituiu a obra de Caravaggio, o que levou o autor a ressuscitar numerosos artistas do Seicento. Concomitantemente a esse esforço crítico, Roberto Longhi empreendia outro, o da reconstituição da escola de Ferrara [313].

O ateliê de Ferrara, publicado em 1934 e reeditado em 1956 com adjunções feitas em 1940 e 1955, é bem característico da maneira desse autor e do modo crítico que ele aplica ao estudo da arte italiana. Uma grande exposição de pintura ferrarense inspirou a Roberto Longhi esse trabalho. Na nova edição de 1956, em vez de refundi-las combinando-as com os *ampliamenti* de 1940 e as observações por ele acumuladas desde essa data, o autor preferiu reimprimi-las tais quais os dois textos de 1934 e 1940. Desse modo a obra tem uma estrutura "aluvionária" que conserva do pensamento toda a sua vivacidade original e sobretudo seu pragmatismo; pois o espírito desse erudito, repugnando à abstração da síntese, se exercia de preferência sobre esse modo que os italianos denominam "filológico" e que consiste numa espécie de jogo, cujo aspecto essencial é a atribuição, fundada em critérios morfológicos e estilísticos. Apoiando-se numa documentação considerável, reunida durante anos de exploração em todos os museus e coleções do mundo, Roberto Longhi praticava esse jogo com extraordinário virtuosismo; de dedução em dedução, de termo em termo, de hipótese em hipótese, o espírito se vê por vezes arrastado para longe de seu ponto de partida; a reconstituição das obras de juventude dos artistas, a distinção das diversas maneiras nos grandes conjuntos são terrenos particularmente favoráveis a esses exercícios de alto nível que repousam numa confiança absoluta do espírito em suas próprias operações e que abrem à imaginação perspectivas sedutoras, fora dos caminhos batidos. O essencial desse gênero crítico é não deixar nenhuma obra sem atribuição, mesmo com o risco — se as personalidades já conhecidas não se mostrarem acolhedoras ao assunto considerado — de criar outras, mais ou

menos providas de pseudopatronímicos, capazes de provocar ilusão num mundo conjectural em que o *Vicino de Ferrara* de Roberto Longhi vem reunir-se ao *Amico di Sandro* e ao *Ugolino Lorenzetti* de Berenson. Outro aspecto do modo crítico de Longhi é seu caráter combativo; seu pensamento se estimula opondo-se ao de outro, e muitas vezes o exercício do raciocínio em Longhi se assemelha a uma justa travada contra as idéias de Berenson. Longhi criou na crítica um certo regime de intolerância de cujos efeitos, aliás, ele próprio deveria se ressentir.

É a propósito do jogo de atribuições, e integradas essencialmente ao seu exercício, que nele se manifestam as apreciações qualitativas. Desse trabalho crítico, uma certa parte conjectural recai, mais cedo ou mais tarde, na massa com a qual serão forjadas as atribuições do futuro; não é menos verdade que ao ardor com o qual esse jogo foi conduzido de meio século para cá e à vivacidade das reações que ele provocou devemos essa exploração em profundidade das escolas de pintura italiana, que dia a dia nos revelam um pouco mais a incrível, a fabulosa riqueza de personalidades e expressões artísticas da península entre os séculos XIII e XVII.

Um dos pais fundadores dessas escolas primitivas do Norte, esses mal-amados dos historiadores no tempo em que tudo estava na Itália, foi um flamengo, Georges Hulin de Loo (1862-1945), cujos trabalhos gozaram de grande reputação internacional, pois, como todos os escritores flamengos dessa época, ele se exprimia em língua francesa. Hulin de Loo procedia dessa burguesia gantense que deu tantos indivíduos de elite à Bélgica. A seu nome de família ele acrescentou o de Loo, em memória de uma aldeia campestre, Lootenhuile, aonde ia freqüentemente e da qual foi burgomestre até sua morte. Como os filhos da burguesia dessa época, que não precisavam apressar-se em adotar uma profissão, Hulin de Loo recebeu sólida formação: doutorado em direito, doutorado em filosofia na Universidade de Gand, completados por estadas nas universidades de Berlim e Estrasburgo, na Sorbonne, na École des Hautes Études e no Collège de France, em Paris. Tudo isso fez com que ele próprio tivesse um cargo professoral na universidade de sua cidade natal; mas a princípio ensinou no domínio da filosofia e das ciências sociais. A história da arte na Bélgica no final do século XIX ainda se achava muito pouco difundida; só acessoriamente foi ele encarregado de um curso de história da arte e em 1908 acabou abandonando todas as demais disciplinas, ensinando nos Hautes Études de Gand e no Instituto Superior de História da Arte, anexo aos museus reais de belas-artes de Bruxelas.

Tinha quarenta anos quando um acontecimento veio colocá-lo no primeiro plano da atualidade. Pode-se dizer que a "decolagem" da escola flamenga antiga na opinião pública data de 1902, ano em que teve lugar em Bruges uma exposição de "Primitivos flamengos". Indignado com a indigência científica do catálogo, ele próprio fez publicar um contracatálogo, intitulado *Catálogo crítico*, no qual corrigia atribuições errôneas ou demasiado vantajosas, revelando outros artistas desconhecidos, propondo novos agrupamentos para anônimos. Esse *Catálogo crítico* é muito raro, porque, segundo se diz, os colecionadores que colocaram na exposição obras às quais ele fizera sofrer esse *abolitio imaginum* compraram toda a edição para destruí-la.

O método de Hulin de Loo era muito simples; correspondia ao desejo mais elementar do historiador de arte: pesquisar nos arquivos a documentação existente e estabelecer suas conjunções possíveis com as obras subsistentes. Para estabelecer os agrupamentos de obras, Hulin de Loo se servia do sistema morelliano. Nada mais longe dele que os "conceitos" tão caros aos historiadores de arte germânicos de seu tempo. Fazia questão de ser um historiador puro. Como verdadeiro *connoisseur*, era pouco atraído pela publicação de livros e de sínteses. Sua ciência e suas opiniões eram difundidas através de artigos. Devemos-lhe, porém, uma obra sobre Pieter Bruegel, o Velho, e seu tempo, que permanece na base dos trabalhos publicados posteriormente sobre o mestre "estranho", e outro sobre as *Horas de Milão*, parte das quais ele atribuía a Hubrecht Van Eyck.

Inimigo das responsabilidades administrativas e tendo o gosto da independência, recusou suceder a Fierens-Gewaert na direção dos museus reais de Bruxelas, mas contribuiu, por seus trabalhos, seus métodos e seu prestígio científico, para enriquecer os museus de Bruxelas e de Gand com quadros de primeira ordem que ele próprio comprava para cedê-los em seguida, ao preço de custo, a fim de driblar a lentidão das formalidades administrativas.

Celibatário, vivia numa casa situada num velho bairro de Gand, abarrotada de livros, de milhares de fotografias, de quadros e gravuras. Esse grande "especialista" não tinha o espírito "fóssil"; fez com que o Museu de Bruxelas adquirisse um Permeke.

Cortês, mas distante, tenaz em suas idéias sem ser desconfiado, nunca deu a estas uma expressão subjetiva; por vezes objeto de ataques de caráter polêmico, respondia sempre com sobriedade, sem paixão. Era um cerebral e, não obstante, trazia no íntimo um certo sentimentalismo. Três anos antes de sua morte, resolveu fazer o público confidente de uma coletânea de poesias que havia composto entre 1916 e 1929, *Les eaux qui sourdent*, para saudar a memória de sua mãe [314].

Se o *connoisseur* do século XX, em geral, se especializou estritamente, o do século anterior tendia freqüentemente ao universalismo. Tinha sobre os eruditos de nosso tempo a vantagem de ter-se formado por um contato assíduo com os museus públicos ou privados, isto é, diretamente a partir das obras, sem outra imagem interposta, já que as fotografias quase não existiam. Vimos como Thoré-Bürger completou

sua educação mediante campanhas metódicas de visitas a museus estrangeiros. Assim, o *connoisseur* tinha na memória uma enorme reserva de sensações visuais que lhe permitia distinguir à primeira vista esta ou aquela "maneira".

É a essa família de amadores dotados de grande "faro" que pertencia o homem que foi o maior *marchand* de arte de seu tempo, Georges Wildenstein (1892-1963). Aquele que iria transformar-se num erudito apaixonado do "documento" deve, com efeito, sua formação totalmente empírica ao trabalho cotidiano com seu pai, Nathan Wildenstein, alsaciano que, após o tratado de Frankfurt, tendo escolhido a emigração de preferência à ocupação alemã, instalara-se na França, primeiro em Vitry-le-François, depois em Paris, onde abriu uma galeria de quadros. O senso comercial de Nathan, aliado a um faro notável da obra de arte, lhe permitiria desenvolver rapidamente essa casa, o que o levou, em 1903, a abrir uma sucursal em Nova York.

O dom de Georges Wildenstein de distinguir num relance o joio do trigo era proverbial nos meios do comércio e da perícia. As opiniões do "Senhor Georges" eram oráculos e sobre ele se criara uma verdadeira lenda — mas, como sucede tantas vezes, o personagem não se adaptava muito bem a ela.

Pertencia ele a uma espécie de homens em via de extinção: enquanto todos, hoje, se dispõem de um dia ou mesmo de uma hora livre, correm para o campo, deste ele só conheceu o turfe de Chantilly, de Longchamp ou de Deauville, para onde o arrastava outra de suas paixões — o cavalo; com efeito, Wildenstein possuiu um haras de cavalos de corrida que permanece mais próspero que nunca.

Viajava pouco, preferindo a tudo mais o universo balzaquiano de suas fichas, de sua fototeca, de sua biblioteca e de sua pinacoteca; quando saía, era para ir aos lugares onde tudo o que se pode encontrar é ainda a pintura; ao Hotel Drouot, às galerias, às exposições, aos museus, onde era visto em trajes escuros, muito "citadino", sempre munido de um indefectível e elegante guarda-chuva, moda que tomara emprestada aos anglo-saxônicos; afável, era de humor sempre igual. Os *connoisseurs*, familiares das horas matinais do domingo no Louvre, viam-no freqüentemente por ali; até os importunos se aproveitavam desse hábito para tentar abordá-lo contra a sua vontade. E, quando se achava em Nova York, era o Metropolitan Museum ou a Frick Collection que recebiam pontualmente sua visita dominical.

Ainda não se estava no tempo, com efeito, em que a aversão à megalópole iria lançar os habitantes das cidades sobre as estradas do sacrossanto *week-end*. Os parisienses passavam o domingo na cidade que tanto amavam, e os mais cultos aproveitavam para conhecê-la melhor. Os grandes amadores desse tempo tinham o hábito de ir, nas manhãs de domingo, recrear a vista no Louvre. Jovem conservador, eu mesmo vinha acolhê-los e encontrava, entre outros, o Dr. Viau, Gabriel Cognacq, Georges Renand, Ernest May, David-Weill, Veil-Picard, Georges Wildenstein e Jules Strauss, que iniciava por seus dons a política de enquadramento das pinturas do Louvre em molduras antigas, trabalho a que mais tarde, seguindo seu impulso, eu devia dedicar parte de minhas atividades no museu [315].

Houve quem se espantasse de que alguém pudesse amar a pintura entregando-se ao seu comércio; isso é simplificar demais os homens. O primeiro vendedor da obra de arte não é seu próprio criador? O fato de separar-se dela e lucrar com isso significaria então que se desafeiçoa de sua arte? Georges Wildenstein criara uma forma móvel da coleção cuja característica era crescer e renovar-se sem cessar, à medida que seus negócios progrediam. Além disso, possuiu uma coleção que foi formando ao longo de toda a sua vida: é um conjunto de preciosas miniaturas da época gótica e do Renascimento e que apresenta um caráter único. Destinada a um museu depois de seu falecimento, ela deu entrada no Museu Marmottan, pertencente ao Instituto de France, de que ele fora membro, quando seu filho executou sua vontade.

O comércio dos quadros supunha, nele, uma escolha; negligenciou a oportunidade que se apresentava após a Primeira Guerra Mundial de realizar operações frutuosas adquirindo, no momento em que eram oferecidas a preço vil, obras dos cubistas e dos *fauves*, pelos quais sentia verdadeira aversão que nunca se desmentiu. Conta a lenda que ele se desfez de uma só vez de um conjunto de duzentos e cinqüenta Picasso; na verdade, porém, a única coisa que Wildenstein possuiu desse artista foi um encantador retrato de sua mulher, que o pintor do Bateau-Lavoir desenhou para ele em sua época "ingresca".

No entanto, ele não tinha preconceito, e num momento andou flertando com o surrealismo. Nesse espírito, chegou inclusive a editar a revista *Documents*, que confiou a Georges-Henri Rivière, o promotor na França dos Museus de Artes e Tradições Populares. Certo é que o surrealismo constitui um sistema de imagens, e o que Georges Wildenstein reprovava acima de tudo na arte contemporânea era a ausência de significação figurativa. A exposição surrealista organizada por André Breton em sua galeria do *faubourg* Saint-Honoré ficou célebre nos anais do movimento.

Os grandes mestres do passado, particularmente os do século XVIII francês, e os impressionistas tinham suas preferências. Seu gosto se manifestou através de numerosas exposições; as mais importantes foram talvez as que ele consagrou ao século XVIII: a *Homenagem aos Goncourt* e *O século de Luís XV* fizeram época na história da arte; o "grande século" da arte francesa não era, segundo ele, o de Luís XV?

A pintura exercia sobre Wildenstein um verdadeiro fascínio, e assim ele se dedicou a conhecê-la e a fazê-la conhecer; em sua juventude, começa a publicar estudos sobre os artistas do século XVIII. Adjunto da *Gazette des beaux-arts* ao lado de Théodore Reinach, em 1929 ele

lhe sucedeu na direção dessa revista cujas ações adquiriu. Dirigida por seu filho Daniel e por Jean Adhémar, conservador-chefe honorário do gabinete das estampas da Biblioteca Nacional, sucedido por François Souchal após sua morte, a mais antiga revista de arte do mundo mantém intacto seu *standing* científico, no momento em que quase todas as revistas sucumbem aos imperativos econômicos do tempo. A atividade intelectual de Georges Wildenstein era tal que lhe foi necessária uma revista mensal de informações. Ele a fundou sob o nome de *Beaux-Arts*, uma publicação aberta principalmente a tudo o que se referisse aos monumentos históricos e aos museus. Seu redator-chefe outro não era senão Paul Vitry, conservador-chefe do departamento das esculturas da Idade Média e dos Tempos Modernos do Museu do Louvre, uma das maiores figuras dentre os conhecedores da arte francesa monumental. Seu livro sobre *Michel Colombe* continua sendo ainda hoje o único sobre a escultura francesa na virada de dois séculos, XV e XVI. Georges Wildenstein está então tão estreitamente ligado aos museus que é membro do comitê de organização da grande exposição Delacroix do Louvre em 1930, ao lado dos conservadores do museu Paul Jamot, Jean Guiffrey, Gabriel Rouchès e René Huyghe, aos quais se associa o secretário-geral Jacques Jaujard.

Os meios de que dispunha lhe permitiam recorrer aos processos de investigações coletivas que eram os dos grandes seminários das universidades americanas. Tendo pouco gosto pelas especulações estéticas e mesmo críticas, Wildenstein professava que a história da arte deve ser feita sobretudo através dos documentos. Dirigiu uma equipe de pesquisadores nos Arquivos Nacionais e principalmente no Arquivo Central dos Tabeliães, mina inexplorada; tirou daí numerosas menções de arquivos que reproduziu *in extenso* com uma exploração sumária — apressando-se em publicá-las nesses últimos anos, como se sentisse que seus dias estavam contados. Pode-se dizer que algumas delas — citemos apenas o inventário pós-morte de Mathieu Le Nain — modificaram vários aspectos da arte francesa.

Em 1939, o governo o nomeia comissário-geral da seção artística francesa da Exposição de Nova York; Wildenstein fez dela uma exposição de ambiente que marcou época na museologia. Em Nova York, durante a guerra, ele foi um dos fundadores da French University e colaborou, em nome da França, para o estabelecimento da lista dos tesouros de arte da Europa a serem preservados dos bombardeios, que era exigida pelo Estado-Maior da Aviação na Universidade de Yale. De volta à França, muda para Paris a sede da *Gazette des beaux-arts*, cuja publicação em Nova York ele prosseguira; acrescenta-lhe um boletim informativo, a *Chronique des arts*, que constitui uma mina de informações para todos os pesquisadores. Antes da guerra, ele fundara um grande semanário, *Art*, no qual dava ampla liberdade de expressão a seus redatores, que se empenharam em valorizar os pintores do século

XX, de que ele não gostava. Essa revista foi captada durante a guerra pelos alemães, que continuaram a publicá-la. Wildenstein a reconstituiu no fim das hostilidades, mas ocupou-se muito pouco dela pessoalmente, consagrando seus lazeres a trabalhos e erudição. Uma grande revista de informações dessa natureza, livre de qualquer imperativo econômico graças ao mecenato, está faltando hoje, e poderia desempenhar um papel muito útil numa época de crise da criação artística como a que atravessamos atualmente.

Para certas investigações de caráter estatístico, pode-se dizer que Georges Wildenstein foi um precursor, inaugurando a história serial no domínio do estudo das artes e do gosto [316].

Seu tipo de publicação preferido era o "corpus". Numa época em que a edição francesa se limitava a publicações sumárias ou ao gênero da narração biográfica, à qual se entregava então com sucesso Étienne Moreau-Nélaton, ele próprio se encarregou de editar na série *Art français* ou em outros editores, com ou sem a participação de um colaborador, *corpus* das obras de La Tour, Aved, Moreau, o Jovem, Lancret, Manet, Ingres, Chardin, Fragonard, Berthe Morisot, Gauguin e a coletânea das gravuras à imitação de Poussin. Subvencionou outras publicações; a título de exemplo, citarei o suntuoso memorial da exposição "A paisagem francesa de Poussin a Corot", feita no Museu das Artes Decorativas em 1925. Outra coleção fundada por ele, sob o título "L'art français", lhe permite, antes da Segunda Guerra Mundial, sustentar autores publicando trabalhos sobre outros assuntos que não a pintura, como o de Maurice Gébelin, *Les châteaux de la Renaissance*, publicado em 1927, que continua a ser a única obra de referência sobre esse tema ainda em nossos dias.

Sua ambição era a de ser comparado a Mariette, *marchand* do século XVIII, amigo de Crozat e de Caylus, que possuiu uma fabulosa coleção de desenhos e inventou a crítica das atribuições.

Assim como Mariette fora recebido na Academia de Pintura e Escultura, Georges Wildenstein foi eleito para a Academia das Belas-Artes, onde a morte o impediu de tomar posse. Sua obra de erudição é prosseguida pela fundação que ele deixou. Sob a direção de seu filho, esta continua a realização de *corpus* dos pintores franceses, muito deles já publicados [317].

Alguns anos depois de sua morte, Daniel Wildenstein publicou em fac-símile uma edição suntuosa de uma parte dos manuscritos de Mariette conservados na Biblioteca Nacional desde 1827 [318]. Era a melhor homenagem que se poderia prestar ao grande admirador do autor do *Abecedario*.

Haverá melhor maneira de concluir estas poucas considerações reservadas ao *connoisseur* do que evocar aquele que realizou talvez sua figura mais perfeita, Max J. Friedländer (1867-1958)? Ele é o autor de uma monumental *História da pintura neerlandesa nos séculos XV e XVI*, começada em 1924 e terminada em 1957, compreendendo mais de três mil quadros catalogados [319].

Para abordar o "ofício" de *connoisseur*, Friedländer freqüentou a melhor escola, a de Wilhelm von Bode, com quem trabalhou longos anos no Museu de Berlim, redigindo catálogos para o museu ou para coleções particulares. Assistente-diretor desde 1905, em 1908 ele foi encarregado do gabinete das estampas, após um momento passado no Wallraf-Richartz Museum de Colônia, onde encontrava importantes galerias neerlandesas antigas. Bode o fez voltar para ser diretor da Galeria de Pintura, cargo que ocupou até a morte de Bode, a quem sucedeu em 1929. É a ele que o Museu de Berlim deve seu admirável conjunto de pinturas neerlandesas. Sua façanha mais importante foi a aquisição da *Adoração dos pastores*, um dos mais formosos trípticos flamengos, obra rara de Hugo Van der Goes, descoberta no colégio dos jesuítas de Monforte de Lemos, na Espanha. Na Inglaterra, Walter Armstrong cobiçava-a para a National Gallery, G. Hulin de Loo desejava-a para a Bélgica, Salomon Reinach submetera a fotografia a Paul Leprieur, o conservador das pinturas do Louvre, e toda a Europa dos *connoisseurs* aguardava o resultado da competição: quem ganhou foi Berlim, graças a Friedländer e a Bode, que souberam propor a soma mais elevada [320].

Expulso da Alemanha pelo nazismo em 1933, Friedländer estabeleceu-se na Holanda para concluir seu trabalho. Essa obra constitui desde então o quadro irrefutável dessas escolas antigas do Norte que, até então, tinham sido menos favorecidas pelos exegetas que as da Itália. Quantos julgamentos enfim fundamentados, quantas biografias e cronologias retificadas, quantos agrupamentos de artistas novos, quase sempre anônimos, que abusivamente carregavam com suas obras as de mestres mais célebres, não saíram desse crisol!

Para 1924, a obra representava uma verdadeira audácia na concepção da parte da casa Paul Cassirer de Berlim, cuja iniciativa felizmente foi continuada com tanto gosto, desde o tomo X, pela casa Sijthoff's de Leyde, que, diante dos resultados obtidos, não hesitou em dar aos últimos tomos um desenvolvimento maior.

O grande mérito de M. J. Friedländer foi o de ter desemaranhado a meada dos mestres secundários que pululam nessa escola de imitação, o que tornava muito árduo o trabalho do pesquisador entregue à tarefa de distinguir personalidades nessa massa meio anônima. Era indispensável toda a paciência e a penetrante perspicácia do grande erudito, seu pensamento claro e a trajetória segura de seu raciocínio para conseguir abrir através dessa floresta ainda mal decifrada as belas e ordenadas avenidas que, guiado por ele, o estudante da pintura antiga dos Países-Baixos pode percorrer sem esforço.

Friedländer não se lançou nesse estudo ao acaso; em 1921 ele definia seu plano, estabelecia seus métodos, levantava hipóteses, treinava seu pensamento nessa obra que logo se tornou clássica, *De Van Eyck a Bruegel* [321], que ainda hoje, apesar do acabamento da grande obra, permanece como uma síntese de primeira ordem para os estudantes universitários. O plano dessa obra é o mesmo que será adotado para *A pintura neerlandesa primitiva*: sucessão de estudos monográficos seguidos de um catálogo das obras. Esse trabalho inaugurava nos métodos científicos alemães uma nova era. Durante muito tempo as obras históricas alemãs se assinalaram pela importância enorme dada ao material científico que torna pesada a expressão do pensamento. J. Friedländer substitui esse pesado aparelho por uma exposição breve, quase sem referências, em que um pensamento vigoroso se desenvolve facilmente numa linguagem simples e clara. Respeitoso até o escrúpulo dos dados objetivos, o autor se mostra sempre "prudente", não hesitando, quando dispõe dos elementos suficientes de uma construção lógica, em elevar-se ao nível da hipótese. Um catálogo comentado, mas sumário, compreendendo todas as obras inventariadas no mundo inteiro pelo sábio, acompanha as exposições, e em cada volume um álbum reproduz uma escolha importante de quadros. Essa apresentação simples e agradável tem a vantagem de ser sedutora. No entanto, tal concisão talvez reduza um pouco o alcance científico da obra. Certos dados bibliográficos conhecidos do autor não são mencionados. Quanto às pranchas, não raro elas reproduzem, quando se trata de mestres secundários, não obras autênticas conhecidas, mas obras atribuídas não conhecidas; daí resulta, por vezes, uma certa dificuldade em reconstituir o material fotográfico do autor, e o valor de referência para novas atribuições é um pouco atenuado pela ausência da reprodução dos protótipos. Os processos recentes de produção barata permitiriam sem dúvida uma abundância muito maior do material fotográfico, senão um repertório completo.

No curso dos trinta anos de estudos que consagrou a esse *corpus*, M. J. Friedländer encontrou em seu caminho vários pontos que se tornaram objeto de ardentes controvérsias. Nenhuma, talvez, foi tão aguda quanto a que trata da irritante questão da obra de Hubrecht Van Eyck e a maneira de distingui-lo de seu irmão Jan. Inúmeros são os eruditos que há setenta e cinco anos propõem tal ou tal solução para resolver esse problema. Menção particular merecem, dentre os mais antigos, o conde Paul Durrieu, que publicou em 1904 o *Livre d'heures de Turin* antes de perecer no incêndio da Biblioteca de Turim, e o belga Hulin de Loo.

Tomaram parte desse debate incessantemente recomeçado: os belgas E. Renders, P. Fierens, E. Danhens e J. Duverger (em língua neerlandesa), os franceses Durand-Gréville, A. Chatelet, Ch. Sterling, P. Feder e Frederik Lina, o austríaco Dvoràk, os alemães K. von Schmarsow, O. Kerber, L. Schwewe, Otto Kurz e L. Baldass, os americanos Millard Meiss, Panofsky e Charles de Tolnay, o escandinavo Nordestrom. M. J. Friedländer, bem consideradas as coisas, recusou-se a negar a existência de Hubrecht, mas no políptico de *O cordeiro místico* de Gand atribuiu-lhe tão-somente a parte desaparecida, a predela, a têmpera representando o Inferno! Ainda há pouco assistimos a um retorno da questão: Charles Sterling, em 1976, apresenta novos argumentos [322] para

reconhecer a mão de Jan numa parte de *As horas de Turim* (contra a opinião de Hulin de Loo) e a de Hubrecht nas grandes figuras do retábulo de Gand, admitindo a veracidade da inscrição cuja própria autenticidade foi posta em dúvida. Concordando com Charles Sterling sobre este último ponto, Élisabeth Danhens (1980) [323] reabilita Hubrecht, que foi bem "*major quo nemo repertus*".

Outro problema ainda mais irritante, porque misturado com problemas políticos: Roger de la Pasture de Tournai é o mesmo homem que Rogier Van der Weyden de Bruxelas? Por outro lado, o agrupamento que se isolou sob o nome de Mestre de Flémalle pertence a Robert Campin de Tournai, deve confundir-se com a obra de Rogier ou é autônomo? Dessa polêmica tomaram parte notadamente os alemães Firmenin-Richartz, H. von Tschudi, F. Winckler, os belgas Renders e J. Destrée, o francês Paul Jamot, o americano Charles de Tolnay [324]. Friedländer, no grupo do Mestre de Flémalle, opera uma seleção de uma parte restrita — contendo, é verdade, as obras mais notórias — que ele atribui a Rogier.

Um ponto caloroso dizia respeito à personalidade de Pieter Bruegel, o Velho. Este foi o feliz compadre que, disfarçado de camponês, comparecia às bodas e festas populares, de quem Van Mander nos propõe uma biografia demasiado curta, ou, ao contrário, esse amigo dos humanistas que Charles de Tolnay quis ver nele num livro de alta erudição [325], que é uma contribuição notável para o conhecimento das mentalidades eruditas do Renascimento nórdico? O Bruegel que Friedländer nos restitui, sempre inclinado às soluções mais simples, é mais franco, mais duro, menos intelectual que o amigo de Abraham Ortelius evocado por Tolnay.

A *connoisseurship* jamais será uma ciência. Está sujeita a um grande número de variáveis, à sensibilidade do erudito, à moda e à arte do tempo, que modificam a percepção, a evolução dos conhecimentos, o grau de adiantamento das pesquisas sobre o contexto, particularmente as que valorizam mestres secundários que tinham sido chamados a tomar parte no festim da arte, freqüentemente à custa das obras dos grandes. Não evocarei o caso de Corot nem o de Géricault, que me são particularmente bem conhecidos. O caso do que se chamou de "galáxia de Rembrandt" me parece mais típico dessas incertezas. Para não remontar senão a meio século, em 1923 Wilhelm Valentiner catalogava setecentos e seis quadros do mestre de Amsterdam [326], enquanto John Van Dyck lhe concedia apenas quarenta e cinco, o que tocava as raias da *boutade* [327]. O holandês Bredius contabilizava seiscentos e treze nas edições de 1933 e 1937 de seu catálogo e nove a mais na edição inglesa de 1942. Rosenberg rejeitava trinta deles, mas acrescentava outros trinta e três. Horst Gerson, que ajudou Bredius quando publicou seu próprio catálogo em 1968, rejeitou cento e oitenta e sete dos seiscentos e dezessete números aceitos por Rosenberg, o que fazia a obra autêntica, segundo ele, baixar para quatrocentos e vinte [328].

Em 1969, por ocasião do 300º aniversário da morte do pintor, em colóquios organizados em Chicago e Berlim, polêmicas ardentes tiveram lugar entre partidários do mais e defensores do menos. Essas polêmicas vinham renovar as que tinham acolhido os volumes de Bode e Hofstede de Groot, consagrados a Rembrandt, mais de meio século antes; chegou-se, no caso de Bode e Hofstede de Groot, até a injúria e a acusação de corrupção por Wurzbach [329].

Com *Da arte e do conhecedor* [330], Max. J. Friedländer publicou um livro cheio de sabedoria e finura que, melhor que qualquer outro, faz compreender em que consiste a *connoisseurship*. Distingue cuidadosamente o *connoisseur* do historiador de arte. "É difícil", diz ele, "conciliar os deveres do *connoisseur* com os do historiador [...]. O historiador entra freqüentemente em conflito com o amador [...]. O gênio é seu inimigo e às vezes é tentado a desembaraçar-se dele. Tem mais facilidade em lidar com o encadeamento exato dos princípios que com a diversidade imprevisível dos rostos." A operação essencial é, para ele, a de ver: "Ver não é sofrer, mas fazer; é uma ação do espírito e da alma." O *connoisseur* é um amador, mas um amador ativo. "É importante afirmar que o verdadeiro *connoisseur* não se limita à contemplação pura, mas, à sua maneira e no plano espiritual, participa ativamente da criação e, de certa forma, pratica a arte." Esse comportamento afetivo não é compatível com o papel do historiador, que propende para a neutralidade. Atendo-se unicamente à personalidade do artista, Friedländer dá pouca atenção a esse ambiente espiritual que, desde Dvoràk, devia ser o objeto da pesquisa de tantos historiadores de arte.

Ele revela uma das fontes de erro que ameaça o *connoisseur* e que chamarei de instinto do caçador que, caçando por caçar, se engana atirando num melro que tomou por um tordo: "O perigo mais comum", diz Friedländer, "é que o desejo e a vontade de encontrar alguma coisa produzam no espírito do pesquisador a idéia de uma relação, idéia preconcebida e na realidade falsa." Ele advertia contra outro perigo, o de o pesquisador se fechar em sua pesquisa; o perito deve ter a mente aberta para outros horizontes, incluindo os de seu tempo. Por fim, Friedländer gabava a eficácia da intuição, quase sempre fundada, aliás, na primeira impressão. "Ainda", dizia ele, "que os critérios que passam mais ou menos legitimamente por 'objetivos' e científicos na aparência mereçam ser tomados em consideração e ocupem um lugar exagerado nos escritos sobre a arte, o que decide em última instância é um não-sei-quê sobre o qual não se pode discutir."

Pode-se perguntar também se, avançando no conhecimento, a pessoa não se arrisca a ver a *idéia* que o perito formou em sua mente assumir tamanha importância a ponto de mascarar o real quando este se lhe apresenta. Assim se explicaria o êxtase em que entrou Abraham Bredius, então o maior perito em pintura holandesa, quando, em 1937, viu os *Peregrinos de Emaús* que Van Meggeren fabricara a fim de fazer esse

quadro passar por uma obra de Vermeer: "Um dos grandes momentos na vida de um homem de arte é aquele em que ele se vê confrontado com uma pintura ainda desconhecida de um grande mestre, nunca tocada, na tela original e sem nenhuma restauração, tal qual ela saiu do ateliê!"[331]

Reforçando esse poder que ele atribui à intuição, Friedländer declara: "Um quadro é submetido à minha apreciação? Dou-lhe uma olhada e vejo nele um Memling antes de proceder a um exame das formas. Essa certeza interior só pode ser adquirida pela impressão de conjunto, nunca pela análise dos traços visíveis", o que é, em suma, renegar Morelli. Friedländer teria pressentido o estruturalismo, que se baseia na teoria de que o homem só pode abordar conjuntos dos quais ele é obrigado, para ter acesso à sua estrutura, a abstrair um subconjunto pessoal, uma subestrutura? Haverá superdotados mais capazes que outros de apreender de maneira pertinente um conjunto? Desses se diz que "têm olho". Esse dom pode se perder? O que justificaria esta afirmação cruel de um *connoisseur* italiano atual[332], que se mostra muito prudente em suas conclusões, ao aludir a essa espécie de criado-mudo que constitui para incertos peritos a "obra de juventude" de um artista: "Há obras que são da juventude dos pintores e da velhice dos peritos."

11

QUESTÕES POLÊMICAS

O que caracteriza a história da arte no século XX é seu aspecto de *jungle*. Se algum pensador emite uma tese, se algum escavador descobre um sítio ou uma obra enterrada, se um erudito exuma um artista ou uma escola esquecidos, logo outros especialistas, generalistas ou críticos tomam da pena para aprová-la, trazer água ao seu moinho, discuti-lo ou contradizê-lo; e isso no plano internacional. Resulta daí um embaralhamento de opiniões e controvérsias em línguas várias, que tornam muito árdua a abordagem de qualquer assunto de história da arte após setenta e cinco anos de exegeses. As exposições dos eruditos assemelham-se a essas *questiones disputatae*, exercícios da escolástica medieval baseados na oposição e depois na resolução dos contrários.

Algumas das questões tratadas neste século foram particularmente "polêmicas"; muitas delas são evocadas ao longo dos diferentes capítulos deste livro. Parece-nos útil chamar a atenção para algumas outras que, sem embargo da pirâmide exegética que as recobre, ainda permanecem "abertas".

É nos séculos XI, XII e XIII que a civilização ocidental inicia seu surto e atinge a idade madura. Portanto, era particularmente importante para os historiadores de arte discernir na Europa de então quais foram os centros de gênese. Essa busca suscitou posições nacionalistas que envenenaram a competição internacional; é o caso da arte românica e mais ainda da arte gótica. Outros casos, como o papel de criador da pintura atribuído a Giotto ou a definição e o significado da obra de Caravaggio, provocaram entre os eruditos uma emulação que degenerou em afrontamento. Por outro lado, o laconismo dos textos e a riqueza de expressão da pintura veneziana na época de seu esplendor tiveram como resultado deixar sobre o mistério de suas origens e a floração no tempo de seu desabrochar muitos pontos obscuros sobre os quais se opõem as opiniões dos especialistas.

I. QUERELAS SOBRE A ARTE ROMÂNICA

No período chamado "idade das trevas" da civilização ocidental (séculos VI-VIII), nos tempos carolíngios, na época otoniana no Sacro-Império

e enfim no momento da grande eclosão dos séculos XI e XII, as informações esparsas nas crônicas, cartas e documentos legais, as descrições de edifícios ilustres são muito lacunares. O estabelecimento das seqüências cronológicas é, pois, bastante difícil, e compreende-se que diante desses monumentos mudos os eruditos, privados de pontos de referência, se vejam impedidos de traçar-lhes a história, situação essa que veio facilitar divergências de opiniões que logo degeneraram em querelas.

Pode-se dizer que a envergadura internacional da erudição americana no domínio da arqueologia européia se fez pela ação de um homem que tratou a história da arte um pouco como *condottiere*.

No início do século, as origens da escultura românica não pareciam oferecer maiores problemas. Ninguém questionara as deduções feitas em 1905 por Émile Bertaux e André Michel num capítulo da *Histoire de l'art* que este último dirigia. O Renascimento da escultura monumental ocorrera na França em dois pontos precisos: nos ateliês de Toulouse e Moissac, entre 1025 e 1105, e após 1115 no ateliê da grande igreja de Cluny, da qual restavam os capitéis da torre do coro. Pelos caminhos da peregrinação, a arte elaborada em Toulouse e Moissac irradiou até Compostela.

Um professor da Universidade de Yale e depois da de Harvard, Arthur Kingsley Porter (1885-1933), iria calcar aos pés todo esse belo jardim à francesa. Tomando como exemplo Strzygowski, que levantara a questão "Roma ou Bizâncio?", através de uma série de artigos no *Art Bulletin* (1915), na *Gazzette des beaux-arts* (1920) e no *American Journal of Archeologia* ele formulava a interrogação: "A Espanha ou Toulouse?" A seguir empreendeu, mediante um estudo direto no local, reunir uma imensa documentação que publicou parcialmente em doze volumes de pranchas, tendo a morte impedido que ele concluísse sua pesquisa. Foram eles *A escultura românica nos caminhos da peregrinação* (1923) [333], *A escultura românica espanhola* (1928) [334] e *A arquitetura lombarda* [335].

Para ele, o Languedoc fora erroneamente considerado como centro de gênese; o movimento França-Espanha se fizera em sentido inverso, tendo a escultura espanhola aparecido primeiro no claustro de Silos, em Leão, Aragon e Santiago de Compostela, nesse Portal dos Ourives, conjunto heteróclito remanejado após um incêndio em 1117 e ainda mais tarde, onde Kingsley Porter contou catorze mãos diferentes [336].

Para a Borgonha, Kingsley Porter se opunha à cronologia dos historiadores franceses, considerando os capitéis do coro de Cluny como devendo ser envelhecidos de mais de vinte e cinco anos. Por fim, via um importante centro de gênese na Lombardia, onde, segundo ele, Wiligelmo, enquanto alhures só se praticava o baixo-relevo, inaugurara uma arte propriamente estatuária que devia tornar-se a tradição italiana da escultura até o Renascimento.

Kingsley Porter se rejubilava por ter subvertido a "ortodoxia" francesa. Suas deduções levantaram contestações e novas demonstrações

da parte de historiadores de grande renome, como Émile Mâle, Paul Deschamps, Marcel Aubert, Henri Focillon. Entretanto, pela anterioridade da escultura espanhola de Leão e Compostela, Georges Gaillard se posicionava ao lado de Kingsley Porter [337], apoiado pelo espanhol Dom Gómez Moreno. Devemos também a Kingsley Porter a revelação da importância do núcleo lombardo e do centro emiliano.

A atitude de Kingsley era tipicamente americana. Como Panofsky constatará mais tarde, a óptica do historiador muda quando ele atravessa o Atlântico. Paira acima da complexidade dos nacionalismos ocidentais que para ele formam a Europa. Se reexaminarmos algumas de suas conclusões, veremos que Kingsley Porter teve o mérito de romper o quadro nacional e de trazer essa questão essencial da gênese da civilização artística ocidental para o plano internacional, obrigando os especialistas a refletir e a revisar suas conclusões, transportando-se para um campo mais largo. Sua morte prematura, cercada de mistério, impediu-o de estender suas pesquisas a outras regiões da Europa e de prosseguir a polêmica. Homem de fortuna, adquirira o Glenvegh Castle, um castelo na Irlanda. Em 8 de julho de 1933, Arthur e Lucy Kingsley Porter tinham ido visitar uns amigos no litoral da Irlanda. Um dia, enquanto se preparava o almoço, o sábio saiu para passear e nunca mais voltou. Sem dúvida aproximou-se excessivamente da margem e foi arrebatado por uma onda, mas seu corpo nunca foi encontrado. Cinqüenta anos depois, outro historiador de arte, Buschbeck, diretor do Kunsthistorisches Museum de Viena, pereceu da mesma maneira no litoral do Algarve, em Portugal. A história da arte tem seus heróis. Certa vez, partindo de Paris para uma de suas expedições de pesquisas na Borgonha, Kingsley Porter conseguiu arrastar consigo Berenson, antigo colega de Harvard. Trabalhava furiosamente, anotando e fotografando, explorando seis ou sete localidades por dia, esquecendo-se até mesmo de almoçar. O admirador exclusivo do Renascimento não compreendia como se podia dedicar tanto interesse a coisas tão primitivas; muitas vezes ele permanecia no carro, esperando Kingsley Porter, lendo revistas de arte italiana que levava consigo [338].

Henri Focillon (1881-1943) daria um novo impulso aos estudos sobre a escultura, aos quais ele próprio consagrou um livro: *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes* (1933). Sua posição era nova e decorria, em suma, do método da "visualidade pura", preconizado por Fiedler e Hildebrand e posto em prática por Wölfflin [339]. Considerava a escultura românica como *estilo*, estilo que se define pela maneira como a forma se comporta em relação ao dado monumental e do qual resulta um certo número de regras (lei do enquadramento, lei dos mais numerosos contatos, etc.). Concebera a organização de pesquisas a serem repartidas entre seus alunos segundo um plano internacional. Seu genro, Jurgis Baltrusaitis, que posteriormente deveria empreender estudos notáveis sobre assuntos raros, de consonância quase sempre esotérica, estudou *A estilística ornamental românica* (1931), livro fundamental, em que se revelavam os princípios da retórica ou meta-

morfose do ornamento submetido a leis que pertenceriam ao campo do que se chamaria hoje semiologia, tanto os motivos transmitidos pelo mundo antigo como os que vinham da longínqua Ásia. Georges Gaillard se viu reservar o território espanhol e vimos a importância de suas conclusões. A Sra. Michels-March devia voltar sua atenção para as esculturas dos departamentos franceses do Aisne e do Oise, ainda mal conhecidas. Infelizmente a guerra interrompeu essa pesquisa metódica. Françoise Henry publicava em 1932 sua tese sobre *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, em dois volumes. Mais tarde ela se tornou diretora de estudos no University College de Dublin e publicou diversas obras sobre a arte irlandesa em francês e em inglês.

Filho de um gravador, Henri Focillon conjuga durante muito tempo, em Lyon, a experiência do museu e a da universidade; seus mais antigos trabalhos tratam da gravura. É após sua nomeação para a Sorbonne que ele aborda a Idade Média. *L'art des sculpteurs romans* (1933) foi seguido de *La vie des formes* em 1934 e de *L'art d'Occident* em 1937, interrompido pela guerra. *Moyen Âge. Survivances et réveils* (1945) foi escrito nos Estados Unidos. Da Sorbonne, Focillon passara ao Collège de France. A guerra encontrou-o ensinando na Universidade de Yale. Permaneceu nos Estados Unidos, consumiu-se muito pela causa francesa [340] e ali morreu.

Não segui os cursos de Focillon, mas ele me honrou com sua amizade e sofri a influência de seu extraordinário carisma. Se tivesse que evocá-lo numa palavra, diria que o que mais me impressionou nele foi o caráter de certa forma "sacerdotal" com o qual ele servia a causa da arte. Sentia-se em suas palavras, mais vibrante ainda que em seus escritos, uma espécie de emoção respeitosa pela beleza. Seu discurso era admirável; nos termos mais requintados, falava uma língua tão pura quanto a que escrevia, nunca vacilando na escolha da expressão justa, mas em que se sentia uma emoção dominada. Não era dos que acreditam ser necessário dar à ciência o rosto da arrogância e que confundem professoral com doutoral. Focillon era todo doação; havia em sua palavra não sei que tom de apostolado, mas que ele evitava fazer sentir, pois era sempre discreto, matizado, atencioso para com outrem, benévolo para com os jovens, de uma cortesia delicada, quase preciosa em sua finura. Pelo gosto que tinha pela conversação com aqueles a quem escolhera, ele me lembra Valéry, que gostava, junto de alguns, de exercitar seu pensamento no jogo das palavras trocadas. Aliás, seu estilo não deixa de ter relações com o de Valéry; é feito de requinte na escolha da palavra, com um conteúdo poético que transporta a imaginação para além do vocábulo tão bem escolhido, estilo não elevado, mas contido, cuja aparente simplicidade abunda em tesouros secretos, estilo puro, sem imagem; nele, as coisas nunca são "como" outra coisa, são o que são.

Que trouxe Focillon a várias gerações? Ensinou-nos a ver. Fundou na França, entre as duas guerras, os princípios de uma interpretação

intrínseca da arte, fundada na análise visual. Através da imagem, Taine vira um testemunho, Émile Mâle procurara a idéia que a apóia; Henri Focillon, que sucedeu a Émile Mâle na Sorbonne, discerniu sob a aparência a forma, libertou a obra de arte de qualquer carapaça capaz de abafar-lhe a alma para extrair dela, radiante em sua nudez, a forma pura. Seu pensamento dominante é que o homem não faz o artista; a época nada mais é que um biótipo. "Toda definição temporal limita e diminui o homem superior", diz ele; no entanto, "os grandes artistas não são belos acidentes, distribuídos no tempo de uma maneira diferente, como meteoros súbitos num céu borrascoso ou aprazível. Não são, tampouco, meros produtos das idades de civilização. São, antes, os mensageiros de uma humanidade heróica, que neles encontra um caminho, uma autoridade, meios de ação". A obra em que ele descreve essa lenta, paciente e triunfante *La vie des formes* assemelha-se a um canto. Todavia, Focillon não é um esteta, pois sua noção da forma, sem ser determinista, nem por isso é menos histórica. A vida das formas se desenvolve no tempo, mas esse tempo, mais que um determinante, é uma variável. Porque "a história", dizia ele, "é um conflito de atualidades, de precocidades e de atrasos". O livro em que ele estudou essa vida das formas no tempo é *Art d'Occident*, infelizmente inacabado, que continua a ser para a história da arte a obra-prima inigualada, modelo de equilíbrio entre os diversos fatores históricos e estéticos que servirão para a prospecção futura. *Art d'Occident* nos aparece como um universo civilizado maravilhosamente organizado, semelhante àqueles que se abarca do alto de um lugar elevado nesses quadros de Bruegel, o Velho, e cuja ordem minuciosa é revelada por uma iluminação siálica. Essa obra é de certo modo o exame de consciência de um historiador que, na presença de uma aquisição considerável, revisa com objetividade todas as noções que ele conquistou e ensinou a fim de levá-las ao ponto em que, deixando de ser pessoais, elas se tornem verdadeiras. Trabalho paciente, do qual Henri Focillon já fizera um primeiro relato no livro sobre *La civilisation en Occident du XI^e au milieu du XV^e siècle*, que escrevera em comum com H. Pirenne e G. Cohen. É interessante comparar os dois textos, que por vezes se tocam. Um, escrito sob o efeito da inspiração, é animado por esse dinamismo, por essa paixão de correr em direção à meta que lembra a *Histoire de l'art* de Élie Faure. O outro, ao contrário, reflete a serenidade, a ausência de pressa, a plenitude de um pensamento seguro de si. Como todas as grandes obras, esta se endereça a todos, transcende a "especialidade". É ela, para o estudante e o professor, uma notável enfocação de todos os problemas da arte ocidental das origens ao século XV, que tanto dividiram os historiadores. Mas traz ao homem culto o fruto de uma experiência artística e histórica tão sensível que vai ao encontro, em cada leitor, do plano humano pessoal. É tão agradável reler um capítulo desse belo livro como reler uma passagem de uma obra literária. Ultrapassando o simples plano científico, que condena

a obra do historiador à caducidade, esse livro permanece como um dos testemunhos mais nobres de um dos espíritos mais elevados de nossa época, aplicando-se, numa espécie de introspecção étnica, a evocar a alma do Ocidente.

Uma nova onda de pesquisas sobre o surto da escultura na época românica se manifesta após a Segunda Guerra Mundial; desta vez ela interessava ao centro italiano, para o qual Kingsley Porter chamara a atenção. Um professor da Universidade de Lyon, René Jullian, consagrava sua tese de doutorado, publicada em dois volumes (texto e pranchas, 1945 e 1949), a *L'éveil de la sculpture en Italie du Nord* [341]. Na Itália, surgia em 1952 a importante obra (541 ilustrações) de Geza de Francovich tendo por pólo de pesquisas Benedetto Antelami [342], a quem Armando Ottaviano Quintavalle consagrara um estudo mais breve em 1947 [343], e em 1957 uma monografia de Roberto Salvini sobre *Wiligelmo e as origens da escultura romana* [344].

Quanto à relação França-Itália, todos esses trabalhos atestavam uma revisão muito nítida das teses de Kingsley Porter, que minimizara a irradiação da escultura românica francesa. Roberto Salvini faz dos italianos os êmulos dos franceses; Francovich vê uma espécie de alimentação contínua dos ateliês emilianos pelas grandes correntes da França românica, com o risco de que esse inventário meticuloso das fontes e dos parentescos franceses torne pouco perceptível ao leitor a originalidade dessa escultura emiliana que, mesmo quando segue orientações procedentes da França, sempre as transforma segundo seu gênio próprio até tornar desconhecida sua origem. Mais que na Lombardia, onde a genética da forma esculpida deve ser procurada, segundo Francovich, num desenvolvimento de motivos zoomorfos e teratológicos bárbaros, em Módena, Piacenza, Parma e Ferrara ela se orientava para a recreação da figura humana, colhida nas fontes da arte antiga, cujos testemunhos eram então ainda numerosos e muitas vezes revelados até por escavações, que provocavam a fundação dos novos santuários. Essas antiguidades, observa Roberto Salvini, apresentavam os dois estilos praticados pela romanidade, o que se denomina "áulico" e o *sermo rusticus*, cujos lugares de predileção são a Gália, a Germânia, a África e o que na península se designa sob o nome de "territórios italiotas". É esta última forma que as primeiras tentativas emilianas da figura esculpida evocam, não que os artistas a tenham imitado de preferência — tiveram, antes, que esforçar-se para se aproximar dos melhores espécimes da arte áulica; mas, tateando numa técnica em que tudo estava por inventar, enquanto os estucadores, os marfinistas, os bronzistas, tendo herdado sua arte dos ateliês bizantinos, praticavam melhor a estética da arte áulica, os escultores interpretavam-na de maneira "primitivista". Essa convergência de dois estilos separados por séculos de distância nos leva a refletir sobre as teses de Riegl, que considerava as formas artísticas do Baixo-Império colonial oriundas de uma atitude de recusa dos povos conquistados.

Como quer que seja, o Renascimento da forma esculpida se fez, na França e na Itália, em duas direções distintas. Na França, a escultura tende ao baixo-relevo, isto é, a uma expressão parietal da plástica, numa ligação íntima com a arquitetura; o fato de parecer abusiva a Roberto Salvini a insistência de Henri Focillon em ressaltar este último ponto atesta que a psicologia italiana é pouco sensível a esse aspecto "arquitetônico". Livre da dependência arquitetural, a escultura emiliana tende desde a origem, e sem hesitação, para a estátua. Mesmo quando ainda não passam de baixos-relevos, as formas atarracadas de Wiligelmo, com sua plástica nodulosa, suas dobras estriadas, seus rostos concentrados, seus volumes francos e seus contornos brutais, ilustram muito bem a concepção do "espaço-limite", para retomar um conceito de Henri Focillon. A essência da escultura românica italiana é um princípio de "inércia", ao passo que ela é movimento na escola francesa. Esse dinamismo, expressão de um intenso vitalismo — herdado sem dúvida dos bárbaros —, é servido pelo instinto parietal do imagista francês, que, em vez de encher uma moldura com formas densas, o anima por meio de todo um sistema de linhas de forças.

Assim, no século XII, pedindo lições aos antigos, a Itália estabelece os primeiros marcos dessa tendência estatuária, e de Wiligelmo a Donatello a tradição será ininterrupta no sentido de sempre mais corporeidade e sempre mais individualismo e humanismo, através de Antelami, Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio, Nanni di Banco.

Parece que todo o trabalho de pesquisas e enfocação suscitado por Kingsley Porter ainda não atingiu certos meios americanos, a julgar por um curioso livro sobre a escultura românica, publicado em 1981 [345] e que poderia ser considerado como tendo um caráter "canônico", porque editado por uma universidade. Seu autor, M. F. Hearn, aliás, o declara escrito para os estudantes. Nessa obra, que se pretende uma síntese e que é antes apenas uma dispersão, esse professor propaga as idéias de Porter, sem levar em consideração a enorme exegese que elas provocaram, a ponto de julgar-se obrigado a adotar-lhe o tom polêmico, hoje muito ultrapassado.

Mas nem toda a universidade anglo-saxônica reage da mesma forma. À maneira do *Oriente ou Roma?* de Strzygowski, John W. Williams retomava cinqüenta anos depois (precisão inscrita em seu título) [346] a questão *Espanha ou Toulouse?* invertendo o problema de anterioridade pretendido por Porter, baseando-se na interpretação nova que ele dava das famosas inscrições dos dois capitéis de entrada da capela da charola de Santiago de Compostela. Eis, pois, reaberto o dossiê que Georges Gaillard acreditara fechar admitindo a existência de diversos centros de gênese rivais, no mesmo caminho de peregrinação, comunicando-se reciprocamente suas expressões.

As coordenadas da arte românica internacional foram estabelecidas em língua inglesa por um universitário americano, Kenneth John Co-

nant, em *Pelican History of Art* [347]. Este foi aluno, na Escola des Chartes e na Escola do Louvre, do professor francês Marcel Aubert, que o inspirou a estudar Cluny, onde se construiu, nos séculos XI e XII, a maior igreja da cristandade, maior que São Pedro de Roma, infelizmente destruída no começo do século XIX. Conant lhe consagrou trinta anos de sua vida, empreendeu escavações e em seguida publicou uma monografia em língua francesa sobre as três igrejas sucessivas cujas plantas ele encontrou [348]. Bem antes, em 1926, consagrara um estudo à arquitetura românica da catedral de Santiago de Compostela [349], publicado em inglês pela Universidade de Harvard.

A arquitetura românica não deu lugar a polêmicas tão vivas quanto a escultura. O alemão Paul Frankl publicara uma pesquisa internacional sobre o assunto em 1926 [350], dando uma parte preponderante na invenção aos monumentos germânicos. Na França, onde desde o século XIX De Caumont, Quicherat e Viollette-le-Duc se haviam preocupado com o problema, há um esforço no sentido de distinguir escolas regionais. Em sua obra sobre *L'architecture religieuse à l'époque romane* [351], Robert de Lasteyrie expunha um resumo da questão em 1911; essa classificação será, ela própria, discutida; chegar-se-á a negar que tenha havido escolas regionais definidas.

Em sua obra *Pelican History of Art,* K. J. Conant tomava uma posição nova, recusando ver uma ruptura entre a arte carolíngia e a arte românica, o que é visível, com efeito, para a Itália, a Espanha e a Alemanha; neste último país, sobretudo, o império otoniano manteve a criatividade da arte elaborada sob o império de Carlos Magno. À arquitetura dessa arte que permaneceu imperial, um francês, Louis Grodecki, dedicou uma síntese [352]. Grodecki tinha sido aluno de Focillon no Institut d'Art e no Collège de France. Esteve várias vezes nos Estados Unidos, onde ensinou. Foi-lhe conferida a direção de um grande empreendimento internacional, o *Corpus vitreanum medii aevi,* que ele conduziu com notável mestria até sua morte, sobrevinda de maneira demasiado precoce. Era professor da Universidade de Estrasburgo.

Nas regiões que não se beneficiaram, como a Alemanha, de uma continuidade, assegurada pela arte otoniana, entre a arte carolíngia e a arte românica, um erudito catalão, Puig i Cadafalch, mostrou em 1929 que existira um modo de construir muito rudimentar, de vasta extensão geográfica, ao redor do Mediterrâneo. Chamou-lhe *A primeira arte românica* [353]. A alvenaria, muito simples, emprega pedras quebradas a martelo, às vezes ligadas em juntas vivas. A decoração, bastante sóbria, aparecendo primeiro nas absides, depois estendendo-se a todo o exterior do edifício, é constituída pelo que se designa sob o nome de "faixas lombardas", pilastras (ou lesenas) ligadas por arcaturas. Essa maneira de construir, que parece derivar do tijolo, indica uma baixa do nível de civilização, traduzindo-se pela redução da arquitetura à alvenaria. A princípio cobertas por vigamento, essas igrejas, num período mais avançado, são abobadadas de maneiras diversas, com cúpulas de pendentes sob o cruzeiro. A era geográfica dessa "primeira arte românica" abrange a Itália do Sul, as costas dálmatas, a Itália da Norte, o litoral mediterrâneo da França, a Catalunha, o vale do Ródano até a Suíça, o vale do Saona (Borgonha, Jura). A demonstração de Puig i Cadafalch foi acolhida favoravelmente e não chegou a ser questionada, com ressalva, porém, para as hipóteses tendentes a fazer essa arte derivar da Mesopotâmia.

Por que as artes pictóricas da época românica não provocaram as mesmas divergências, competições e controvérsias que a escultura entre historiadores de arte? Sem dúvida porque a iluminura e a pintura mural não conheceram o mesmo eclipse (aparente ou real? isto já foi discutido) que a escultura durante os séculos das trevas. Não havia, pois, razão para discutir a questão de saber se foi em Pedro, Tiago, Paulo ou João que reapareceu a grande arte da pintura mural.

Esquecida durante séculos e massacrada desde a época gótica, essa arte monumental da pintura mural surgiu bruscamente da noite no século XIX para conhecer no século seguinte uma apoteose. Na França, foi Mérimée quem descobriu Saint-Savin-sur-la-Gartempe; o Serviço dos Monumentos Históricos logo se preocupou em preservar, senão as pinturas murais da Idade Média, pelo menos a lembrança delas. Em 1889 publicavam-se os levantamentos de Gélis-Didot e Laffilée [354], que abrangiam toda a extensão da Idade Média até o Renascimento. Esse método da cópia, em detrimento da preservação dos originais, prosseguiu durante muito tempo nesse país. Quando, em 1937, se reagruparam as moldagens de esculturas francesas da Idade Média do antigo Museu de Escultura Comparada para fazer dele um "Museu dos Monumentos Franceses" no palácio de Chaillot, decidiu-se acrescentar-lhe cópias de alguns espécimes notáveis das pinturas murais; esse trabalho foi realizado durante a Segunda Guerra Mundial por artistas de talento como Gischia e Pignon, e as réplicas executadas tiveram uma certa repercussão sobre a arte contemporânea.

Enquanto a França se contentava em copiar, na Espanha se tomava um partido muito mais radical, o de depositar os originais num museu. Foi o que se fez na Catalunha. Pinturas murais decorando igrejinhas perdidas nos Pireneus, em condições de conservação muito precárias, foram retiradas das paredes e transportadas para o Museu de Barcelona. Essa notável escola catalunha de pintura românica fora revelada ao público internacional em 1911 por um artigo publicado no *Burlington Magazine* [355] da autoria de José Pijoan, que de 1901 a 1921 os estudou metodicamente para o Instituto de Estudos Catalães [356]. O fato de se terem tornado objetos de museu permitiu fazer algumas dessas pinturas figurarem numa exposição de arte catalã realizada no Jogo de Péla de Paris em 1937. Num átimo elas se tornaram célebres; os artistas contemporâneos da escola de Paris foram seduzidos pelo que chamavam de seu "modernismo". O estudo dessa exposição revelou o interesse pelas pin-

turas murais francesas, e foi sem dúvida isso que provocou a idéia de fazer-lhes copiar os espécimes no Palácio de Chaillot. Em 1938, essa arte conhecia a consagração do talento de Henri Focillon; graças ao livro de que era objeto, Saint-Savin tomava seu lugar ao lado de Moissac [357]. Mais ou menos na mesma época, o sucesso da pintura românica se manifestava pelo aparecimento de falsificações acolhidas em museus da Suíça e dos Estados Unidos, fraudes muito hábeis, pois essas imitações eram executadas no Midi da França nas paredes de antigas igrejas em ruínas e às vezes até vendidas *in situ*.

Enquanto a França copiava, enquanto a Espanha operava transferências, a Itália conservava no local, o que lhe era mais fácil, aliás, graças ao melhor estado dessas pinturas, executadas geralmente segundo os processos corretos do *buon fresco*. Mais tarde, após a inundação de 1966, que afogou muitas dessas obras na Toscana, a orientação da Itália mudou por completo; os superintendentes puseram-se a operar a transferência dos afrescos em série, mesmo sem necessidade de conservação imediata, impelidos pela curiosidade de descobrir sob a pintura o esboço original do mestre da *sinopia*, traçada sobre a primeira camada ou *ariccio*.

Venturi, ao escrever sua *Storia*, estudou os afrescos românicos italianos em seus primeiros tomos, mas a atenção dos historiadores italianos nessa época foi muito mais atraída pelos afrescos góticos, os de Giotto ou Lorenzetti entre outros, onde viam a premonição do Renascimento.

Quase não existem, no que concerne à pintura românica, "questões polêmicas", salvo as apreciações cronológicas, que continuam sendo muito difíceis, e o problema colocado por suas relações com a arte da miniatura, muito mais fácil de conhecer, pois seus espécimes foram conservados em maior número nas bibliotecas. Essa arte, aliás, foi estudada mais cedo e mais completamente, em especial pelos eruditos alemães e ingleses [358]. O efeito de choque produzido pelos manuscritos iluminados do *Apocalipse* do monge Beatus, que se escalonam do século X ao início do XIII [359], levou Émile Mâle a pensar que a arte da pintura, tanto quanto a da escultura românica, se aproveitara desses exemplos [360]. Nos dias de hoje, em que se é dominado mais pelas questões de *forma* que de *imagem*, sem negar que essas duas artes tenham podido às vezes influenciar-se mutuamente, tende-se antes a pensar que, por mais que suas experiências tenham convergido, eles prosseguiram suas pesquisas cada qual segundo o condicionamento que lhe era próprio.

Após a Segunda Guerra Mundial, a pintura românica foi muitas vezes objeto de estudos de conjunto, no plano internacional, da parte de sábios de diferentes países. O estudo comparativo feito em 1971 por Janine Wettstein [361] entre os pintores da Itália, da França e da Espanha concluiu pela existência de correntes indígenas muito personalizadas, mas que se aparentam por traços comuns tomados de empréstimo às

fontes constantinopolitanas, interpretados de maneira mais ou menos erudita, mais ou menos primitiva; a escola mais original, sem dúvida, é a catalã, que mistura a Bizâncio as fontes moçárabes.

Em 1968, Otto Demus, professor da Universidade de Viena e presidente do Serviço dos Monumentos Históricos da Áustria, cuja pena era capaz de apreender grandes sínteses, escreveu *Pintura mural européia*, ilustrada pelas admiráveis fotografias de Max Hirmer [362].

Antes, para a coleção dos *Grandes séculos da pintura* do editor Skira, concebida para o grande público, o francês André Grabar e o sueco Carl Nordenfalk se uniram para traçar uma notável síntese das artes pictóricas na época românica [363].

II. A BATALHA DO GÓTICO

O campo mais trabalhado foi o da arte gótica. Tinha de ser assim; no domínio da arquitetura, pelo menos, devemos-lhe as criações mais originais da arte do Ocidente, aquelas que são as mais novas em relação à antecedente. Sob este aspecto, ela é comparável à arte grega.

Como a arte grega, uma vez que o princípio desta foi criado num lugar privilegiado, ela se mostrou bastante rica de potencialidade para permitir a outros elementos de uma *koinê* exprimir livremente sua personalidade.

Como a arte grega, a arte gótica será uma mina inexaurível de especulações.

O mistério desse sobressalto genial da humanidade nunca deixará de solicitar a curiosidade dos filósofos, dos estetas e dos historiadores. Provocou entre historiadores de diversos países controvérsias e competições ardentes. O gótico foi sucessivamente rejeitado e reivindicado.

A batalha do gótico teve início antes mesmo que essa arte terminasse seu périplo criador. Implícita na Itália do século XV, a rejeição do gótico se torna explícita no século seguinte, e é então que esse estilo recebe o epíteto de *tedesco*, isto é, bárbaro, que aparece na famosa carta a Leão X sobre as antiguidades de Roma, atribuída inicialmente a Rafael e depois a muitos outros.

No século XVII, a fortuna do gótico é diversa. Na França, difamado pelos clássicos, ele é conservado para os edifícios religiosos pelos beneditinos mauristas. Na Inglaterra, não cessa de ser empregado — até os nossos dias — para os edifícios religiosos e universitários.

Na segunda metade do século XVIII, toda a Europa redescobre gradativamente o seu esplendor. Em 1772, Goethe, que se quedou admirado diante da catedral de Estrasburgo, celebra em tom lírico, num livro publicado em Frankfurt, a arquitetura gótica, invenção do gênio germânico, de que foi a mais elevada expressão artística. Goethe ateara fogo à pólvora. Mesmo quando foi necessário reconhecer que o território

onde nascera o gótico era a Île-de-France, a contestação sobre essa arte continuou a alimentar os arqueólogos de diversos países. As divergências abrangem vários pontos. Destes, consideraremos apenas alguns: os problemas colocados pela escultura, as origens da abóbada de ogivas, a tese do racionalismo gótico, a essência desse estilo, o caráter gótico tardio.

Divergências sobre a escultura

O bombardeio da catedral de Reims durante a Primeira Guerra Mundial provocou uma emoção universal e fez acusar o Reich de barbárie, assim como, aliás, a destruição por minas do castelo de Coucy no momento da retirada dos exércitos alemães em 1918. Evidentemente, o torreão de Coucy, como as torres da catedral de Reims, poderia ter abrigado observadores que o exército francês evitou colocar ali. É difícil, agora, emitir sobre esse ato de vandalismo um juízo eqüitativo, após as destruições que os Aliados operaram no curso da Segunda Guerra Mundial. Graças a dois americanos, David Hapgood e D. Richardson, que, decorrido o tempo do segredo, tiveram acesso aos arquivos militares de seu país [364], sabemos hoje como o mosteiro de São Bento em Monte Cassino, na Itália, cuja ocupação militar o general Kesselring interditara, foi aniquilado pelos bombardeios aliados depois que estes hesitaram em destruí-lo e apesar dos acordos assinados entre eles e o exército alemão, sob a égide do Vaticano. O rochedo de Monte Cassino era um sério obstáculo para o avanço dos exércitos do general Alexander. Mas como achar uma justificativa para o esmagamento sob as bombas, no final da guerra, de cidades antigas, verdadeiros tesouros de arte, como Dresden e Nuremberg, sem outro objetivo que o de atingir o moral do adversário mexendo com suas fibras patrióticas? Era exatamente isso o que se reprovava nos exércitos do Kaiser. A destruição de Nuremberg, cidade de Albrecht Dürer, santuário do germanismo, não vem a ser, no curso da história, como uma réplica ao bombardeio da catedral da sagração dos reis de França?

O martírio de Reims inspirou a Émile Mâle, em 1917, um livro vingador [365]. Mostrando tudo quanto a arte da Idade Média alemã devia à da França, ele lhe negava qualquer espírito de invenção. Como os alemães tiveram tão rapidamente conhecimento desse panfleto, a ponto de poderem publicar no mesmo ano uma tradução e sua réplica, sob o título *Estudos sobre a arte alemã* [366]? Desse modo, acima do *front*, França e Alemanha se lançavam mutuamente não somente obuses como também argumentos para provar uma à outra a própria superioridade no domínio da cultura. Assim, outrora, os heróis de Homero se invectivavam sobre as muralhas de Ílion.

O bombardeio da catedral de Reims teria outra incidência. Na Alemanha um professor iria abandonar sua cátedra sob o efeito do que chamaríamos hoje de depressão nervosa. O professor Wilhelm

Vöge (1868-1952) escrevera em 1894 um livro fundamental, *Os começos do estilo monumental na Idade Média* [367], que demonstrava sua criação na França dos séculos XII e XIII. Mas aqui deixo a palavra a Louis Grodecki: "Vöge escreveu os *Anfänge* na idade de vinte e cinco anos, após haver publicado uma obra notável sobre a miniatura otoniana; em seguida trabalhou no Museu de Berlim ao lado de Wilhelm von Bode e criou belos catálogos das esculturas e objetos de arte da Idade Média. A partir de 1908 ensina em Freiburg im Breisgau, deixando em seus alunos a lembrança de um mestre fanático e genial. Preparava então um segundo volume sobre a escultura gótica, uma monografia de Reims, da qual extraiu em 1914 e ainda em 1915 alguns fragmentos que foram publicados. Mas a guerra e sobretudo os bombardeios e o incêndio da catedral de Reims atingiram Vöge, no moral como no físico, de maneira tão grave que ele abandonou o ensino e a pesquisa. Quando, passados os anos de doença e de convalescença, ele retomou o trabalho, publicou estudos sobre os escultores alemães do Renascimento e do fim da Idade Média, como Conrad Veit, Nicolas de Haguenau e Jörg Syrlin. Quaisquer que sejam os méritos dessas obras, elas não mostram a inimitável penetração dos primeiros trabalhos de Vöge, ainda que testemunhem, como diz Panofsky, uma 'extraordinária energia espiritual'." [368]

Foi em 1916, com efeito, que Vöge sofreu um destino análogo ao que, mais tarde, atingirá Aby Warburg. Teve que ser hospitalizado numa casa de saúde e depois se recolheu durante dez anos em Bellenstadt, no Harz, só retomando suas atividades de erudito em 1930.

Vöge estava muito longe do espírito de sistema, dessa especulação conceptual que solicitava e solicita tantos escritores de arte germânicos. É a Henri Focillon que ele talvez mais se compare; nele, tudo se fundamenta numa análise formal que lhe permite distinguir em cada obra de arte aquilo que lhe é próprio e o leva assim a definir famílias — no caso, ateliês —, a distinguir estilos. Sua intuição lhe fizera compreender que essa catedral, então intacta, que era Notre-Dame de Reims — enquanto os santuários de Laon e de Paris estavam muito mutilados — fora o cadinho do que André Michel chamaria mais tarde de "humanismo gótico", de que Focillon dirá "não nos propor nada que não nos seja reconhecível, humano ou natural, mas transfigurado ao mesmo tempo pelo estilo, isto é, por uma interpretação formal e ideal de que a natureza não dá jamais o exemplo, pois ela cria e não interpreta".

Vöge teve o mérito de compreender que esse renascimento da corporeidade, ligado à efusão da alma sobre os rostos, se devia a um ateliê antiguizante, cuja evolução ele descreveu desde os *Anjos* da abside e do portal norte até o grupo da *Visitação* da fachada oeste. Como, porém, situá-lo no tempo, sendo então incerta a cronologia da construção de Reims, questão eternamente disputada? O segredo da cronologia da estatuária da catedral da sagração, cumpria procurá-lo num cidadezinha da Francônia, Bamberg, santuário da escultura alemã do século XIII.

A. Weese estudara o Domo dessa cidade num artigo de 1897; terá sido esse artigo que chamou a atenção de Vöge para esse edifício — que ele próprio estudou em 1899 e depois em 1901 —, antes que aparecessem sobre o assunto dois artigos de A. Goldschmidt, em 1899 e 1900 [369]? Diversos elementos da estatuária dessa catedral — o portal dos Condes, as estátuas dos pés-direitos da porta de Adão na fachada oeste, no interior um grupo da *Visitação*, um *Santo Bispo* segurando sua cabeça, um *Anjo* coroado, um misterioso *Cavaleiro* — estão em relação mais ou menos direta com os estilos dos diferentes ateliês de Reims, que produziram notadamente, segundo a ordem cronológica provável, o *Cristo* e os *Anjos* da abside, o portal do *Juízo* no norte, o grupo da *Visitação* da fachada oeste, as estátuas das partes elevadas do braço sul.

Como o Domo de Bamberg foi consagrado em 1237 e os trabalhos interrompidos em 1242 ou mesmo em 1245, isso postula serem anteriores as obras de Reims que inspiraram as de Bamberg, e anteriores inclusive a 1233, ano em que as obras de Reims foram abandonadas por cerca de quatro anos em conseqüência da revolta dos burgueses contra o cabido e o arcebispo de Reims, Henri de Braisne. Com variantes na datação, os historiadores de arte alemães puseram-se de acordo quanto à anterioridade da estatuária de Reims e sua influência sobre a de Bamberg, gabando às vezes a superioridade desta última, mais viva, mais dramática. Um único historiador, A. Hasak, inverteria a corrente, afirmando que os artistas de Reims vieram de Bamberg.

É sobre essa cronologia "alta" que os arqueólogos franceses iriam diferir dos alemães, alguns dos quais faziam a *Visitação* de Reims remontar a 1225. Parecem ter ignorado ou desconhecido os trabalhos de Vöge, que nunca citam [370]; estes, porém, não escaparam à sagacidade de Émile Mâle, que em 1895 resenhava a obra de Vöge, publicada no ano precedente; talvez o fato de seu artigo não ter sido publicado numa revista de arte ou de arqueologia [371] o tenha tornado mais ou menos clandestino.

A cronologia admitida pelos arqueólogos franceses para a estatuária de Reims é mais avançada no século XIII. No entanto, em 1955, num artigo do *Bulletin monumental* [372], Marcel Aubert admitia a execução do grupo da *Visitação* por volta de 1235. A reedição, em 1958, de alguns artigos de Vöge [373] iria reatualizar suas teses. Louis Grodecki muito fez para difundi-los na França, trazendo-lhes o apoio de uma erudição baseada num conhecimento aprofundado da bibliografia internacional desse assunto complexo. Entretanto, ainda encontrou resistências. Ao resenhar um artigo do historiador francês Hans Reinhardt [374] sobre "La sculpture française et la sculpture allemande du XIII^e siècle", de 1962 [375], Francis Salet afirmava em 1963 não ver influência alguma da *Visitação* de Reims sobre o grupo análogo de Bamberg, que lhe parecia, de resto, formado por estátuas independentes.

Essa influência antiga incontestável, que constituíra um estímulo para escultores de Reims que procuravam ressaltar o humano do hieratismo românico, como se terá transmitido a estes últimos? O mais espantoso é a vestimenta grega — *chiton* e *himation* — usada pela Virgem e por Isabel na *Visitação*. Émile Mâle pensava que um escultor de Reims podia ter estado em Atenas, que após a quarta cruzada se encontrava sob o domínio de uma família da Champagne. Panofsky [376] e, mais tarde, Jean Adhémar [377] acreditavam que no século XIII Reims podia ter fornecido modelos antigos. Outros viam ali uma transmissão bizantina ou uma descendência dessa arte otoniana que conservara as tradições do drapejado antigo. É certo que um grupo como as figuras de marfim da encarnação do *Evangeliário de Lorsh* anuncia a *Visitação* de Reims. Essa questão está ligada à da arte mosana, que também foi objeto de controvérsias. Houve no século XII, nos mosteiros dos vales do Mosa e do Reno, uma produção de ourivesaria religiosa cujas figuras mantiveram a dignidade do classicismo antigo, constrastando com o dinamismo geral da arte românica. No começo do século, os alemães Otto von Falke e Haselof valorizavam a originalidade desse estilo. Após a Primeira Guerra Mundial, outros sábios alemães, como o padre Braun e Hermann Beenken, reivindicaram a invenção para Colônia. Um historiador belga, Paul Rollan, apoiou essa tese, que tem contra si um monumento bem situado e bem datado, anterior a todos os outros, as pias batismais de São Bartolomeu em Liège, executadas entre 1107 e 1118 pelo ourives Renier de Huy [378]. Como quer que seja, apesar dessa querela em que se mesclavam reivindicações nacionalistas que lhe adulteravam a exposição, o certo é que houve no século XII, no território da antiga Lotaríngia, nas artes menores como a miniatura, os trabalhos de marfim e a ourivesaria, a sobrevivência de um certo classicismo à antiga. O da arte gótica elaborado em Reims, cidade que olha para o leste, decorre daí? Mas como explicar as vestimentas gregas das personagens da *Visitação*?

Vários artigos escritos por Vöge em 1908 e 1910, completando e aprofundando suas primeiras deduções, se referiram ao problema da passagem da arte românica para a arte gótica, dos ateliês da Borgonha, da Provença e do Languedoc para os de Saint-Denis e Chartres. As opiniões dos sucessivos eruditos oscilaram nesse vasto domínio, ocasionando por vezes divergências consideráveis de datação ou, coisa curiosa, reencontra-se a tendência dos alemães a fazer remontar os fatos a um passado mais recuado contra as avaliações mais temperadas dos franceses [379]?

Vöge foi o primeiro a reconhecer a parte languedoquiana de Saint-Denis. Richard Hamann lhe opunha a da Provença. Saint-Denis, o Saint-Denis de Suger, curiosamente, não fora objeto de uma monografia exaustiva. Essa lacuna foi preenchida por uma obra de um aluno americano de Marcel Aubert na Universidade de Yale, Mc K. Crosby [380]. Num sentido mais iconográfico que plástico, uma contribuição considerável foi dada em 1959 na interpretação dessa bíblia de pedra conservada intacta que

é a catedral de Chartres, com a publicação da obra do americano de origem germânica Adolf Katzenellenbogen, *Os programas esculpidos da catedral de Chartres. Cristo-Maria-Ecclesia* [381]. Ele aprofundava as análises de Mâle e trazia um novo elemento, muito importante, que devia animar o "humanismo gótico", mostrando que o pensamento teológico predominante no programa de Chartres é a afirmação da crença, elaborada durante o século XII, de que a Eucaristia é o *Corpus verum* de Cristo, o corpo do Cristo vivo portanto, e não seu corpo imortal, como o celebravam na época carolíngia [382]. Esse grande sábio é, também ele, um "presente" dado pelo nazismo aos Estados Unidos da América. Procedente da Universidade de Hamburgo, teve que fugir da Alemanha e ensinou na Universidade John Hopkins, em Baltimore. Seu país natal o reviu como *visiting professor* na Universidade de Freiberg. Seguindo a orientação dada por Émile Mâle, ele teve o mérito de publicar vários estudos penetrantes sobre o significado do sistema de imagens religiosas na Idade Média.

Uma verdadeira renovação dos estudos sobre as origens da escultura gótica teve, pois, lugar após a Segunda Guerra Mundial. Não contente com explorar os grandes conjuntos ainda completos, estudaram-se canteiros menores e tentou-se interpretar os vestígios nas grandes catedrais mutiladas, como o fez, para Laon, André Lapeyre em sua tese sobre *La sculpture monumentale dans l'Île-de France et les régions voisines au XII^e siècle*. Uma verdadeira emulação faz reencontrar aqui e ali, dispersos através do mundo, despojos do vandalismo revolucionário que castigou Saint-Denis, em Paris. A descoberta "miraculosa" de algumas estátuas mutiladas da galeria dos reis de Notre-Dame de Paris foi como um sinal que fez reagrupar às termas do museu de Cluny, em Paris, todos os vestígios que podiam subsistir desse edifício mártir dos *sans-culottes* e daí resultaram algumas luzes novas sobre conjuntos de estátuas destruídas.

Por outro lado, agora se tende menos a ver em todos esses ateliês uma espécie de filiação linear do que a considerar esse formigamento criador dos séculos XII e XIII em toda a sua complexidade, os centros de gênese reagindo uns sobre os outros, sem esquecer, num período sujeito a mudanças tão rápidas, a colaboração num mesmo canteiro de operários qualificados e não qualificados.

As pesquisas sobre a escultura gótica francesa dos séculos XII e XIII se fizeram, portanto, numa escala realmente internacional. Desde o começo do século, cinqüenta eruditos de diversos países se entregaram a elas, seja em estudos de conjunto, seja sobre pontos particulares. Na França eles chegam a trinta [383], desde os pais fundadores, Robert de Lasteyrie (1902), André Michel, Émile Mâle e Marcel Aubert, cuja atividade se deve medir não só pelos dez livros que publicou sobre a questão como por seus numerosos artigos, por seu ensinamento ministrado na Escola do Louvre, na Escola de Chartres e na Universidade de Yale nos Estados Unidos, onde ele criou um foco de interesse para esse gênero de estudos.

Nos Estados Unidos, uma dezena de pesquisadores abordou esse problema em investigações eruditas [384].

F. B. Deknatel estudou em 1935 a irradiação na Espanha, em Toledo e em Burgos, da escultura francesa do século XIII [385].

Em língua inglesa, não devemos esquecer a importante participação no estudo do portal real de Chartres de A. Priest em 1923 [386].

Na Alemanha, onde muitos se apaixonaram por esses problemas não só por causa de Bamberg e Naumburg como também por esse ponto de encontro de tradições vindas do Oriente e do Leste que é Estrasburgo, desde Vöge esse gênero de estudos constitui uma grande tradição [387]. Entre os eruditos que por eles se interessaram vamos encontrar Erwin Panofsky (1924 e 1927) na fase germânica de sua carreira. Atualmente, desde a morte de Marcel Aubert, o erudito que melhor conhece todos esses problemas é um alemão, Wilibald Sauerländer; devemos ser-lhe reconhecidos por ter condensado tantas pesquisas numa síntese de conjunto, decifrando assim o emaranhado constituído por meio século de trabalhos eruditos saturados de opiniões divergentes, não raro mudando num mesmo autor a dez ou vinte anos de distância, mais fáceis de admitir ou rejeitar quando contrastantes, cujo alcance é mais difícil de avaliar quando matizadas, o que é o caso mais freqüente para os trabalhos recentes. Tomadas de vista foram feitas especialmente para esse livro [388] pelo grande fotógrafo das obras de arte, Hirmer. Elas são preciosas, pois deixarão para o futuro um testemunho do que eram em 1970 essas admiráveis obras de arte, fatalmente condenadas a desaparecer num futuro próximo — particularmente as de Reims — em vista da erosão, agravada pela poluição atmosférica, se as autoridades não se decidirem a protegê-las.

Origens da abóbada de ogivas

No decurso do século XIX, cristalizara-se a idéia de que a abóbada de ogivas, princípio original da arte gótica, tinha sido criada ali mesmo onde essa arte conhecera seu primeiro surto, e citava-se principalmente a igreja de Morienval como a primeira em que o cruzeiro de ogivas aparecera sobre um deambulatório. Ao mesmo tempo professor da Escola de Chartres e diretor da Sociedade Francesa de Arqueologia, Lefèvre-Pontalis constituíra no começo do século XX uma espécie de dogma segundo o qual estilo gótico e abóbada de ogivas nasceram no mesmo momento e nos mesmos lugares. Essa idéia, porém, foi combatida por sábios de todas as origens que se puseram a pesquisar, e descobriram, em regiões diversas e mesmo em civilizações estranhas à arte ocidental, abóbadas nervadas que propuseram como tendo precedido e engendrado a abóbada gótica. Essa questão, ao longo da primeira metade do

século XX, foi uma das mais polêmicas da história da arte. A exposição mais completa — conquanto sucinta — que dela se fez é a de Pierre Lavedan na *Histoire de l'art* da coleção Clio [389]. Aqui, só poderemos lembrar suas linhas gerais.

Foi o "incorrigível" Kingsley Porter quem, em 1911 [390], abriu a primeira brecha no edifício dogmático de Lefèvre-Pontalis ao afirmar que as primeiras abóbadas de ogivas apareceram na Lombardia; essa opinião, aliás, já fora emitida pelo italiano Rivoira [391], mas passara despercebida. Aos exemplos citados por Kingsley Porter, alguns eruditos ajuntaram outros que provaram que na segunda metade do século XI houvera na Lombardia uma série de tentativas de abóbadas de ogivas que não tiveram seguimento.

Em 1896 os alemães Dehio e Bezold assinalavam um grupo meridional de cruzeiros de ogivas que lhes parecia anterior ao da Île-de-France (cripta de Saint-Gilles no Languedoc). Mas essa opinião não foi aceita, tanto para a escultura românica como para a construção; a cronologia flutuante dos monumentos desse grupo comporta muitas incertezas e os arqueólogos franceses, conforme suas tradições, como vimos, são partidários de uma cronologia recente.

O cruzeiro de ogivas teria vindo da Armênia, como queria Strzygowski? Jurgis Baltrusaitis, aprofundando a questão [392], encontra entre o século X e o XIII um grupo homogêneo de monumentos em que, sob as abóbadas, nervuras em seção quadrada parecem desempenhar um papel construtivo. Não existe inclusive, na Lombardia, em Casale Monferrate, a réplica exata de um desses pórticos de nervuras que na Armênia se chama *jamatum*?

O precedente das abóbadas nervadas da arquitetura islâmica foi pesquisado também na Espanha pelo professor francês Élie Lambert, seguido por outros, na Pérsia, pelo inglês Arthur Upham Pope [393], numa série de artigos e conferências (1933) que provocaram toda uma controvérsia. Essa teoria podia parecer tanto mais sedutora quanto redespertava a antiga crença nas origens árabes da arte gótica. Mas, se é possível que franceses do Norte tenham sua atenção atraída por esse gênero de abóbadas árabes, é certo que, estendidas sob abóbadas tão leves, as nervuras não têm aí o papel construtivo que se atribui à abóbada de ogivas, mas são motivadas por uma intenção decorativa. Não se pode negar que os arcos diagonais em tijolo afogado no concreto de certas grandes abóbadas de arestas romanas, lembrava em 1913 o arquiteto francês Formigé, decorriam certamente de uma intenção construtiva; Henri Focillon admitia isso, mas procurava em vão os marcos intermediários entre esses monumentos de Roma e o sistema das ogivas da Île-de-France.

A solução estava mais perto. A precocidade de certas abóbadas de ogivas inglesas tinha sido assinalada no final do século XIX pelo inglês John Bilson (1899) e pelo francês Anthyme Saint Paul (1894 a 1895), mas ambos se chocaram com a dogmática de Lefèvre-Pontalis.

Mais flexível foi a posição de Marcel Aubert em 1934. O ponto de origem estaria em certas abóbadas da catedral de Durham, cuja cronologia proposta por John Bilson (cerca de 1096: nave lateral do coro; 1104: abóbadas do coro, etc.) foi aceita. Citou-se um grupo de cruzeiros de ogivas na Alta Normandia no primeiro quartel do século XII. A aplicação mais magistral da abóbada de ogivas na Normandia no século XII é a de Saint-Étienne de Caen, que comporta também a premonição do arcobotante sob o telhado das tribunas, mas não se sabe em que data essas abóbadas foram montadas sobre um edifício românico previsto para ser coberto por vigamento. No entanto, a reconstrução da igreja de Lessay na Baixa Normandia, que fora demolida pela guerra, permitiu a seu arquiteto, M. Froidevaux, revelar sobre um dos pilares do cruzeiro do transepto a prova irrefutável da existência de um cruzeiro de ogivas, contemporâneo das mais antigas de Durham [394]. Parece, pois, estabelecido o fato de pesquisas anglo-normandas sobre as abóbadas de ogivas, anteriores ao seu emprego na Île-de-France, mas sobre edifícios que permaneceram românicos em seus princípios e construção.

Contestação do racionalismo gótico

Segundo os princípios fixados por Viollet-le-Duc, a arquitetura gótica é um sistema lógico que decorre de uma aplicação racional das propriedades da abóbada de ogivas; a localização das pressões horizontais em quatro pontos que esta realiza permite, respondendo por contrafortes e arcobotantes, suprimir praticamente as paredes, substituídas por vãos imensos que iluminam as grandes catedrais. Segundo a extrema lógica do sistema, o arquiteto quase sempre consegue realizar um equilíbrio "dinâmico" por compensação das pressões horizontais e verticais.

As dúvidas emitidas em 1900 por Jean-Auguste Brutails (1859-1926) não foram levadas a sério e ignorava-se ou fingia-se ignorar, na França, as contestações formuladas contra esse mecanismo pelo austríaco Riegl em 1904, pelo inglês John Bilson em 1906, pelo americano Kingsley Porter em 1911, pelo alemão Ernst Gall em 1915, pelos ingleses Alfred Hamlin em 1916 e Roger Gilman em 1920 [395]. O escritor Huysmans, em 1908, em *La cathédrale*, já se insurgia contra uma teoria que consiste em ver no gótico apenas um problema material técnico de estabilidade e resistência.

Assim, a tese de Pol Abraham, defendida em 1933 na Escola do Louvre, sobre *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, explode como uma bomba nos aprazíveis *campus* arqueológicos franceses. Um engenheiro, Victor Sabouret, publicara dez anos antes um artigo contestando a utilidade das nervuras, mas, sem dúvida por ter sido publicado numa revista muito especializada, tal artigo passou despercebido. Victor Sabouret chegou a chamar a abóbada de ogivas de "abóbada de arestas

nervurada" [396], o que, aliás, só é exato para o primeiro estádio da abóbada de ogivas; mais tarde, o sistema gerador da abóbada deixou de ser formado pela penetração de dois berços de volta inteira. No mesmo ano em que Pol Abraham defendeu sua tese, Sabouret publicou outro artigo sobre a questão [397].

Segundo Pol Abraham, a ogiva, como de resto todas as demais nervuras, não tem nenhum valor portante; chegava inclusive a dizer que ela aumentava o peso da abóbada e contestava igualmente o papel atribuído aos pináculos e aos arcobotantes. Não hesitava em atacar Viollet-le-Duc, simples arquiteto que, erigindo sua fria teoria racionalista, se opunha ao romantismo que celebrava o lirismo do gótico.

Seguiu-se uma polêmica da qual tomaram parte Marcel Aubert, Abraham, que respondeu, e Henri Focillon [398]. A mais severa réplica, sem dúvida, foi a de H. Masson, porque este era um engenheiro na tradição de Choisy; Masson criticava objetivamente as próprias bases do raciocínio de Abraham [399].

Segundo Pierre Lavedan, Marcel Aubert e Focillon, qualquer que seja o real valor construtivo das ogivas, os arquitetos da Idade Média certamente acreditaram nelas — as provas disso são copiosas — e, por outro lado, o emprego da nervura tinha a vantagem de submeter-se a planos complexos, além do fato de que essas ogivas, construídas antes da abóbada, permitiam edificar um quadro que facilitava a alvenaria desta, o que aliás já havia sido observado pelo alemão Gall.

Abraham dizia que todo esse sistema de arcos e nervuras tinha uma finalidade meramente estética, a de criar uma ilusão plástica. É verdade que essa tese pode ser levada em conta para a multiplicação das nervuras nas abóbadas decorativas do gótico tardio. O sistema de estabilidade das *Hallenkirchen* e mais ainda o das abóbadas em leque (*fan vaults*) da Inglaterra nada têm a ver com o da abóbada de ogivas pura e simples. Para assegurar a estabilidade desses grandes complexos de pedras sobrecarregados de nervuras múltiplas, é necessário recorrer a sistemas de aparelhagem de aduelas e de penetração de superfícies. Nessa arte que se chamava "arte do traço", destacavam-se os aparelhadores franceses dos séculos XVII e XVIII. Um deles não conseguiu, sobre o desenho de Mansart, no hotel da cidade de Arles, graças a combinações complicadas de juntas de aduelas, estender sobre uma sala de vinte e dois metros de comprimento uma abóbada de apenas oito centímetros de flecha?

Em 1971, o professor canadense James H. Acland publicou um estudo de conjunto sobre as estruturas das abóbadas góticas [400], tanto os cruzeiros de ogivas francesas dos séculos XII e XIII quanto os *fan vaults* ingleses e as abóbadas boêmias de nervuras volantes. Para ele, as abóbadas medievais conjugam duas tradições: uma, a da construção em pedra, vem do Mediterrâneo e do Oriente; outra, que vem do Norte da Europa, é a da construção em madeira, teoria que, como vimos, fora emitida por Semper, Courajod e Strzygowski e que parece pouco verossímil. Pode-se pensar que as mesmas formas possam derivar de um material que trabalha em flexão e de outro que só pode trabalhar em tensão?

Quanto ao papel da nervura no equilíbrio do sistema gótico, verdadeiro artigo de fé na tradição francesa do saber arqueológico, parece que pensá-lo agora seria uma heresia, pelo menos para os historiadores não franceses.

Paul Frankl começa sua grande síntese sobre a arquitetura gótica [401] por um capítulo intitulado "A função estética da nervura", seguido de outro, "O significado estético da abóbada de ogivas".

Será preciso acreditar, com André Mussat [402], que o sistema racionalista de Viollet-le-Duc refletia uma conjuntura política que era a da França na metade do século XIX? A burguesia procurava um poderoso meio de coesão na época do rei dos franceses, e teria encontrado uma referência nos tempos medievais, quando a solidariedade social teria repousado na união da monarquia com o terceiro estado, tese defendida por Guizot e Augustin Thierry na Sorbonne, por Quicherat em seu curso de arqueologia na Escola de Chartres. Viollet-le-Duc, em seu *Dictionnaire de l'architecture française*, declarava que a catedral era o símbolo da nacionalidade francesa. Antes dele, Daniel Ramée (1806-1887), restaurador da catedral de Noyon, em sua *Histoire de l'architecture* (1843) [403], e Ludovic Vitet (1802-1873) não haviam, na mesma época [404], emitido a teoria de que no século XVIII a iniciativa das artes passara dos ateliês monásticos às lojas dos pedreiros e de que assim se intensificava a influência dos laicos na sociedade?

A contestação do racionalismo gótico teve por efeito dar mais importância a outros aspectos dessa arquitetura, até então considerada como decorrente do sistema de equilíbrio descrito por Viollet-le-Duc.

Francis Salet, diretor da Sociedade Francesa de Arqueologia até 1987, ele próprio autor de eruditos trabalhos sobre a arte gótica, não escrevia no *Bulletin monumental*, em 1959: "Será preciso renunciar cada vez mais a dar o papel primordial na definição do novo estilo à abóbada de ogivas" [405]?

Dois historiadores, ambos de origem germânica, Paul Frankl e Robert Branner, publicaram, após a Segunda Guerra Mundial, estudos sobre a arte gótica francesa que suscitaram indagações sobre muitas noções até então indiscutíveis a propósito dessa arte. Robert Branner, da Columbia University de Nova York, aplicou-se em vários livros e artigos [406] a rever a cronologia, a gênese, as atribuições e as filiações dos grandes edifícios religiosos franceses do século XIII. Para ele, a finalidade da arte gótica francesa "clássica" desemboca, no tempo de São Luís, na nave de Saint-Denis e na catedral de Troyes, isto é, num edifício em que a multiplicação das divisões dos conjuntos de janelas e dos sistemas de arcaturas testemunha um papel preponderante dessas pesquisas

da arte do "compasso" (o que os ingleses denominam *tracery*) que fazem vibrar as paredes; a abóbada de ogivas está ali apenas para assegurar a cobertura. O edifício torna-se a igreja-janela. Essa multiplicação dos traçados de caráter irradiante atinge uma espécie de especulação delirante quando penetra na Alemanha — por exemplo, numa igreja como Santa Catarina de Oppenheim, cuja planta data de 1317 e onde devemos ver realmente o início de uma tentativa original da Alemanha na arquitetura gótica (*Sondergotik*).

A catedral se converte na igreja-luz e os traçados dos conjuntos de janelas participam dessa vibração geral.

Marcel Aubert lembrava oportunamente em 1959 [407] o papel atribuído às janelas da igreja pelos exegetas por volta de 1200, momento em que o gótico conhecerá seu florescimento "aéreo". "As janelas das igrejas, fonte de luz, derramam sobre nós as palavras de Deus", como afirmam Pierre de Roissy, chantre da igreja de Chartres, em 1200, Guillaume Durand, bispo de Mende, no final do século XII, e tantos outros escritores, compiladores e comentadores. "Estas iluminam o coração dos fiéis e lhes comunicam o pensamento de Deus, o verdadeiro sol." Na *Gazette des beaux-arts*, em 1950, Louis Grodecki [408] já lembrava que a arte do vitral se ligara essencialmente ao surto da arte gótica. Assim, mostrava ele no deambulatório de Saint-Denis de Suger que a amplidão das janelas, "quase inverossímil nessa época de 1140-1144", se explica pela necessidade de aumentar a superfície dos vãos, em virtude da diminuição da claridade provocada pelos vitrais pintados.

O reexame feito por Robert Branner dos edifícios franceses do século XIII levou-o a modificar muitas das noções adquiridas. Por razões ligadas ao mesmo tempo à crítica dos textos e à dos estilos, ele retirou a Pierre de Montreuil [409] a paternidade da nave de Saint-Denis e da Sainte-Chapelle du Palais, o que equivalia a algo como retirar a Mansart a paternidade de Versalhes. Essa "desmoralização" do príncipe dos arquitetos no tempo de São Luís suscitou vivas reações entre os franceses. Seguiu-se uma polêmica com Louis Grodecki, da qual diversas revistas se fizeram eco [410].

Do gótico tardio

No fim do século XIX, sem deixar de considerar que os elementos do germanismo contidos no código genético da raça francesa haviam sido o fermento criador da arte gótica, os sábios alemães achavam que não se podia questionar o fato de que a região da Europa em que se criara essa arte era o Norte da França e de que os primeiros edifícios desse estilo construídos além-Reno, como a catedral de Colônia, procediam diretamente dali. Na consciência coletiva da alma alemã, e num país em que o romantismo colocara tão alto a Idade Média, essa renúncia

era amarga. Estava-se então na época em que, em conseqüência da criação do Reich em 1871, a Alemanha tomara consciência de sua força e de sua unidade. Tornava-se necessário para esse velho povo, transformado numa jovem nação, que outrora se abrigava sob o manto do Sacro-Império, descobrir na época medieval uma forma de arte que lhe fosse própria, cuja invenção pudesse reivindicar legitimamente. A Alemanha encontrou-a na fase final do desenvolvimento da arte gótica, que foi qualificada de *Spätgotik* (gótico tardio). Para os sábios alemães do século XIX, como aliás para os franceses, esse fim da arte gótica, que se situava no século XV, constituía uma forma de decadência. As especulações de sábios vienenses como Riegl ou Wickhoff, segundo vimos, anulando essa noção de declínio para reconhecer em qualquer expressão artística uma originalidade própria, facilitaram para os alemães essa reconquista, enquanto valor positivo, do gótico tardio. Quando Cornelis Gurlitt, em 1890, deu o golpe de misericórdia com sua obra *Arte e artistas à véspera da Reforma*, surgiu uma copiosa literatura sobre essa arte, designada como *Spätgotik*, subitamente convertido em matéria de ardentes especulações que os historiadores opunham umas às outras. O melhor texto para se ler sobre o assunto é o resumo em língua francesa de um estudo mais vasto publicado em polonês em 1965 por Jan Bialostocki, professor da Universidade de Varsóvia e mais tarde diretor do Museu de Belas-Artes dessa cidade, erudito de grande envergadura, que tive a honra de ter como aluno em meu curso de museologia na Escola do Louvre e que, em 1959, publicou um estudo retrospectivo de estética, *Cinco séculos de pensamento sobre a arte* [411]. Evocarei aqui apenas alguns dos cento e dezoito livros e artigos que ele cita nessa historiografia do gótico tardio.

Após a abertura do debate por Gurlitt, a obra fundamental foi a de August Schmarsow (1853-1936). Professor da Universidade de Leipzig, Schmarsow exerceu grande influência na universidade alemã por seu livro, publicado em 1905 [412], *Princípios fundamentais da ciência de arte* [413]. Em 1899, publicara ele suas *Propostas de reforma para uma história do Renascimento* [414], obra na qual afirmava, com razão, ser necessário julgar a arte alemã segundo um sistema de valores que lhe fosse próprio, e não em relação a critérios estrangeiros, fossem eles italianos ou franceses. Para ele, o que importava na definição de um estilo era um novo comportamento na concepção do espaço. No edifício religioso do *Spätgotik*, a igreja em forma de *halle* (*Hallenkirche*) com naves iguais sem solução de continuidade entre o coro e a nave, via ele uma concepção inteiramente nova, que nada devia ao gótico original, e observava também uma tendência à vegetalização não apenas da decoração, mas até dos elementos arquitetônicos. As idéias de Schmarsow foram desenvolvidas por seus alunos. Erich Haenel, em seu estudo *Gótico tardio e Renascimento* (1899) [415], insistia no papel das ordens mendicantes na criação do novo estilo, idéia posteriormente desenvolvida por Krautheimer. Em

1904, Wilhelm Niemeyer ressaltava um elemento muito importante da *Hallenkirche*: as abóbadas em rede.

Entretanto, em 1913, Kurt Gustenberg procurava a originalidade de um gótico propriamente alemão aquém mesmo do *Spätgotik*, no século XIV, num livro ao qual ele dava um título difícil de traduzir ("gótico específico") [416] e que ia servir para designar um estilo: o *Sondergotik*. Os limites desse *Sondergotik* situavam-se entre 1350 e 1550 e seus sítios de gênese e expressão abrangiam tanto o Reno como a Alemanha do Sul.

Em 1978, uma grande exposição realizada em Colônia valorizava a importância de uma família de artistas, os Parler, que, na segunda metade do século XIV, trabalhara em Colônia, Praga, Gmund (na Suábia), Friburgo, Basiléia e Estrasburgo. O historiador tcheco Swoboda, em 1938 [417], chamou a atenção para o chefe da família, Peter, escultor e arquiteto, que foi o segundo mestre-de-obras de Saint-Guy de Praga. Um memorial dessa exposição, compreendendo mil duzentas e quarenta e três páginas em três volumes *in-quarto*, é um monumento preciosíssimo, em que o autor não se contenta em comentar as obras dos Parler, mas mostra sua familiaridade com o estilo gótico internacional que reina nos cursos da Europa nessa segunda metade do século XIV, o que se traduz por um concurso da França, da Bélgica, da Áustria, da Polônia e da Hungria na exposição de Colônia. Essa arte abrange não só a arquitetura como, talvez ainda mais, a escultura, que desabrocha na Alemanha sob todas as suas formas, tanto suave e mística nas *Belas Madonas* como apaixonada na *Pietà*. Assim, um estilo doce (*Weichenstil*) se opõe ao estilo rude (*Zackenstil*), e essa dualidade é típica do espírito germânico.

A exposição ressuscitava e reatualizava idéias emitidas em 1924 por Wilhelm Pinder [418] e em 1925 por Wilhelm Worringer [419], que chegavam a comparar esse sistema formal com o movimento contemporâneo do expressionismo, o que era reconhecer nele uma constante do germanismo.

Em diversos artigos, a partir de 1932, Georg Weise [420] afirmava que essa constante era o barroco, o que Dehio já sugerira muito tempo antes. Portanto, ele não dava razão aos eruditos que viram nele um equivalente do Renascimento, atribuindo-lhe um caráter estático. Weise via nele, com mais justiça, uma tendência irracional ao movimento. Concordava com a tese de Pinder sobre o último estado da escultura alemã e de Curt Glaser sobre a pintura do *Spätgotik*. Aliás, ele considerava o *Spätgotik* nos estreitos limites do sentido primitivo dessa palavra, rejeitando a primeira parte do *Sondergotik*. E estendia esse conceito de gótico barroco a toda a arte do Norte da Europa.

Prolongando e aprofundando o que Niemeyer já revelara em 1904, Karl Heinz Clasen consagrava em 1937 um estudo às abóbadas decorativas, que para ele constituíam o verdadeiro elemento específico do gótico tardio [421]. Pensava ele que o centro de gênese dessas abóbadas era o domínio dos cavaleiros teutônicos e que dali o sistema irradiara para a Polônia, a Boêmia, a Silésia e, mais tarde, para as regiões ocidentais da Alemanha. No entanto, ele mencionava a origem dessas abóbadas de rede na Inglaterra do século XIII.

É bastante notável que os sábios alemães, empenhados em procurar no *Spätgotik* a expressão da alma germânica, tenham tido quase sempre a mesma atitude dos eruditos franceses: debruçados sobre o gótico de seu país, quase não olhavam para fora. Quer seja "declínio" ou criação específica, o gótico tardio, em suas características gerais, é europeu. Em 1905, Francis Bond expunha o estilo inglês correspondente ao gótico tardio em seu *Arquitetura gótica na Inglaterra* [422]. Em 1911, E. E. Howards estudava as abóbadas em leque (*fan vaults*) da Inglaterra, mas foi preciso esperar até 1951 para se ter um estudo de conjunto mais aprofundado sobre o gótico inglês, o de Geoffroy Webb [423]. A exposição mais recente (1972), a mais completa que já se fez sobre todos os sistemas de abóbadas góticas [424], se deve a um professor canadense, J. H. Acland.

Na Itália, a obra maior do gótico tardio é o Duomo de Milão, no qual trabalharam alemães e franceses, freqüentemente estudado. A Espanha foi influenciada pelo que Émile Bertaux, em 1911, sugerira chamar de "estilo Isabel", mas ele o estuda num texto consagrado à "História do Renascimento na Espanha" [425], o que prova não ser o conceito de gótico tardio familiar na França por essa época. No entanto, o alemão Georg Weise, que atraíra esse estilo para seus país, explorou a Espanha do fim da Idade Média e extraiu daí, em 1933, seus *Estudos sobre a arquitetura do gótico tardio* [426]. Estava reservado a Portugal criar uma das formas mais exaltadas desse estilo: o *manuelino,* ao qual Reynaldo dos Santos dedicou um estudo exaustivo em 1951 [427].

Em 1962, em sua grande síntese sobre a arquitetura gótica, o americano Paul Frankl criticava vivamente o emprego abusivo do termo *Sondergotik* [428]. Como sinônimo de estilo alemão, é uma tautologia. No século XV, cada país da Europa — Inglaterra, França, Países-Baixos, Espanha, Portugal — tem seu gótico próprio e todos esses estilos se aparentam entre si por tendências comuns que criam uma grande variedade de formas e propendem amiúde à vegetalização da arquitetura.

Se os franceses acumularam e ainda acumulam os estudos sobre a arte gótica dos séculos XIII e XIV, é curioso que parecem ter ficado indiferentes ao seu gótico tardio, batizado de "flamejante" (*flamboyant*) pelo historiador normando Langlois (1777-1837). Esse vocábulo foi inspirado pelo aspecto de chamas dos enchimentos em curvas e contracurvas das janelas dos edifícios religiosos (foles e arcos elípticos).

Sem dúvida, o estilo flamejante nunca decorreu, na França, de não sei que degenerescência de fim de raça, como suspeitaram os primeiros arqueólogos do século XIX. Como podia ele resistir à vizinhança das grandes catedrais dos tempos fabulosos de Filipe Augusto, o Conquis-

tador, do radioso São Luís, do glorioso Filipe, o Belo, esses edifícios contemporâneos de Carlos VI, o Louco, de Carlos VII, reduzido a ser apenas o rei de Bruges, do sombrio e tortuoso Luís XI? No entanto, em vista das destruições da Guerra dos Cem Anos, numerosas igrejas foram edificadas nesse estilo, ao qual a França deve a maior parte de seus edifícios civis da Idade Média. Mas, com o olhar — ah, e quão nostálgico! — fixado na idade de ouro do gótico, os arqueólogos franceses pouco apreciaram essa arte flamejante, que sem embargo produziu edifícios tão distintos como o coro do Monte Saint-Michel. Na *Histoire de l'art* de André Michel (1907), há sobre ele um estudo de conjunto, muito importante, de autoria de Camille Enlart [429].

Mais tarde, numerosas monografias foram consagradas a edifícios flamejantes, sobretudo nos volumes dos *Congrès archéologiques* ou do *Bulletin monumental*; porém mais de meio século se escoará após a exposição de Camille Enlart, quando aparecerá, enfim, um livro com o título de *Architecture flamboyante*, tendo sido necessário, para isso, que um canadense francês se decidisse a fazê-lo [430].

Divergências sobre a essência do gótico

Mas qual é, afinal, a essência do gótico? Depois de três séculos, depois de Goethe, pensadores, filósofos e historiadores de arte se encarniçam sobre o enigma desse estilo, tão diferente do estilo greco-romano que se tornou, desde o Renascimento, de certo modo a linguagem comum do Ocidente. Cada qual dá sua explicação, quer seja própria, quer prolongue algum significado anterior vislumbrado por outro estudioso. Fazendo o mesmo que Julius von Schlosser fizera para a exegese artística dos tempos clássicos, Paul Frankl releu pacientemente esse imenso amontoado de textos e, num livro de mais de mil páginas, os analisa um por um (*Gótico. Fontes literárias e interpretação ao longo de oito séculos*) [431]. Muitas dessas interpretações são lembradas aqui no momento oportuno. Não se pode resumir essa bíblia, onde se vê que os pesquisadores dão muitas vezes provas de tal imaginação que seus escritos se lêem como os de um romancista.

Há os que situam as fontes do gótico na raça — nórdica, naturalmente —, como Gobineau, Chamberlain, Courajod, Strzygowski, Worringer, já citados, e tantos pensadores alemães, como Friedrich Seesselberg [432], que, como o arquiteto francês Victor Ruprich-Robert (1720-1784), autor de uma obra sobre *L'architecture normande*[433], não teme ir buscar a origem do gótico entre os escandinavos, tese várias vezes proposta, segundo vimos.

O mito da organização coletiva da Idade Média fez ver no gótico, para outros — como os ingleses Ruskin e William Morris [434] ou o alemão Wilhelm Hausenstein [435] —, uma expressão socialista. Para Richard Hamann [436], o gótico é uma forma da civilização cortês, o que, até certo ponto, anuncia a tese de Robert Branner. A busca do ritmo e das proporções harmônicas tentou muitos pesquisadores alemães (Pinder, A. Schmarsow, Russack, Willi Drost, Adolf Zeising, Haase, Ungewither, Henszlmann, G. Flik, von Drach, Gustav Dehio, Max Hasak, Knauth, Witzel, E. Moessel, F. Durach, Hans Kunze, W. Ueberwasser). Alguns ingleses também se interessaram pelo assunto (Robert Williams Billings, David Ramsey Hay, Frederick Macody Lund, John Bilson, W. H. Goddyear), assim como um francês, Viollet-le-Duc [437].

Paul Frankl reserva um capítulo ao que ele chama de "As aberrações modernas". Karl Scheffler (1869-1952) [438] via o gótico em toda parte, mesmo entre os bosquímanos, os esquimós e os... chineses. Para Oswald Spengler (1880-1936) [439], célebre por seu *Decadência do Ocidente*, o gótico é uma premonição em pedra da música sinfônica, o que não é tão aberrante, mas a isso ele mistura considerações sobre o *Viking Gotik*, o gótico faustiano, o gótico árabe, que desembocam num real confusionismo. Spengler não receia invocar o velho e repisado tema da floresta, originária das formas góticas, expresso pela primeira vez num relatório a Leão X da autoria do pseudo-Rafael [440].

Hans Sedlmayr [441] (nascido em 1896), tendo observado que o quadro estrutural do lucanário gótico, desembaraçado de suas paredes não portantes, tem o aspecto de um baldaquino, extrai daí toda uma teoria e uma estética. A catedral é uma figura da Cidade de Deus, a Jerusalém celeste. Para Karl Oettinger [442], no fim da Idade Média a igreja dos últimos tempos góticos na Alemanha já não é a Jerusalém celeste, mas a imagem do Paraíso, onde reina a Virgem, que atinge assim sua apoteose suprema, imediatamente antes de sua queda em conseqüência da Reforma.

Uma das hipóteses mais interessantes, que se tornou célebre porque Panofsky lhe ligou o seu nome, é a que vê na trajetória progressiva do estilo gótico uma analogia profunda com a escolástica medieval; interpretação sobre cuja análise Paul Frankl se estendeu, notadamente em sua obra *A arquitetura gótica*.

Quando Erwin Panofsky escreveu *Arquitetura gótica e pensamento escolástico* (1967), a idéia não era nova. Panofsky cita Semper entre seus predecessores, mas não fala de Carl Schnaase nem de Gustav Dehio, e nem de Michelet, que observou que a arquitetura gótica "progride de subdivisões em subdivisões, criando séries de silogismos em pedra que não chegam à sua conclusão".

Em 1940, o alemão Willi Drost, num livro sobre a arquitetura romana e a arquitetura gótica [443], opunha-as uma à outra, como o platonismo ao aristotelismo. Os prolegômenos do Renascimento da filosofia em Anselmo de Canterbury (1033-1109), célebre por ter sido o primeiro a propor uma prova racional da existência de Deus, constituem para Drost a pré-escolástica. A escolástica é realmente formulada com Gui-

lherme de Champeaux (1070-1121) e Pedro Abelardo (1070-1142); e ambos são contemporâneos do florescimento da abóbada de ogivas. O românico, por seus volumes geométricos, impessoais como "idéias", traduz bem a crença platônica nos *universais*. Não se poderia dizer que a primeira nervura é contemporânea de Roscelino (falecido em 1125), que foi o primeiro a formular o nominalismo, cujo espírito está muito mais próximo da arquitetura gótica, que *singulariza* seus elementos construtivos?

A trajetória de Erwin Panofsky é diferente. Ele se atém menos à filosofia que às suas modalidades de exposição e, de certo modo, à sua retórica, e mostra que os métodos da escolástica, tal como ela era ensinada, e os processos do pensamento do arquiteto gótico são homólogos. "Este é", diz Pierre Bourdieu no prefácio da tradução francesa, de sua autoria, "um dos mais belos desafios jamais lançados ao positivismo. Pretender que a *Suma teológica* e a catedral possam ser comparadas como conjuntos inteligíveis, compostos segundo métodos idênticos, com, entre outros aspectos, a separação rigorosa que se estabelece entre as partes, a clareza expressa e explícita das hierarquias formais e a conciliação harmoniosa dos contrários, é, com efeito, expor-se a receber no melhor dos casos a homenagem prudente e respeitosa que 'uma belíssima vista do espírito' merece." [444]

Entretanto, em seu posfácio, Pierre Bourdieu justifica essa tese por raciocínios estruturalistas.

Na realidade, que fez Panofsky senão seguir o caminho traçado por Dvoràk, que recomendava procurar a convergência de todas as manifestações espirituais de uma mesma civilização? Eu próprio não tentei seguir o mesmo caminho quando, em 1946, em *Le crépuscule des images*, exprimia a idéia de que as manifestações da arte contemporânea, longe de constituírem expressões gratuitas de um espírito de contestação, eram apoiadas pelas grandes correntes da *Weltanschauung* e da psicologia das profundezas que caracterizavam o século XX?

Para concluir sua imensa pesquisa, Paul Frankl expressa sua própria concepção pessoal sobre a essência da arquitetura gótica. Depois de observar que geralmente os pensadores que escreveram sobre o assunto confundiram a essência com o essencial, nota ele que quase sempre, à força de discutir sobre nervuras, ogivas, arcobotantes, escolástica e reivindicações racistas, filósofos e historiadores de arte esqueceram que o monumento gótico típico é um santuário, e um santuário cristão. Depois de várias páginas de alta elevação de pensamento, chama a atenção para o fato de que a figura do Deus românico corresponde à de Deus Pai, enquanto o deus gótico é o Filho de Deus: Cristo. Assim, é estranho que em nenhuma de suas duas obras ele cite o livro de Katzennellenbogen, aqui analisado [445], que no entanto surgiu em 1959, e em que esse autor mostra que o programa apologético de Chartres é comandado pela crença, elaborada no século XII, na presença do *Corpus verum* de Cristo na hóstia. Verdade é que Paul Frankl fala de arquitetura.

As últimas páginas de sua *Arquitetura gótica* estão na linha do *Génie du christianisme*. Comparando as diferentes esferas de expressão da época medieval, Frankl afirma que elas têm uma raiz comum: a pessoa de Jesus. Partindo dessa origem, podemos compreender, diz ele, cada um dos modos de expressão, incluindo a arquitetura, e podemos entender por que todas convergem para o gótico [446].

O ponto de vista de Sirius

Pierre Francastel, num livro escrito em 1940 e publicado em 1945, advertia os franceses contra o perigo que representaria, para a interpretação de suas criações artísticas, a emigração dos professores alemães para os Estados Unidos [447]. Sem dúvida ele estava errado. Nesse livro, acusava ele os trabalhos de Paul Frankl, publicados em língua alemã entre as duas guerras, de serem suspeitos de propaganda germânica. As obras do mesmo autor em língua inglesa são, ao contrário, de grande serenidade. Seu livro sobre *As fontes literárias do gótico* [448] é uma obra-prima de gosto e objetividade. Se às vezes o autor se deixa arrebatar por uma expressão mordaz, ou se anima suas afirmações com uma ponta de humor, é porque evoca antigas polêmicas com seus compatriotas de ontem ou porque trata de questões que considera, com toda a razão, "aberrantes"; e nada mais hostil a essa vítima do racismo que as teorias que vão buscar a origem do gótico na raça, seja ela germânica ou até mesmo, simplesmente, "nórdica", senão "ariana".

A obra de Francastel foi escrita sob o impacto da Segunda Guerra Mundial e não levou em conta o poder de assimilação operada pelos Estados Unidos da América sobre aqueles que escolhem esse país como nova pátria. Panofsky confessou isso num texto escrito em 1953 [449]. "Os pesquisadores europeus", diz ele, "emocionam-se com problemas deste tipo: o capitel cúbico foi inventado na Alemanha, na França ou na Itália? Rogier Van der Weyden era flamengo ou valão? Ou ainda: os primeiros cruzeiros de ogivas apareceram em Milão, em Morienval, em Caen ou em Durham? Vista do outro lado do Oceano, toda a Europa, da Espanha ao Mediterrâneo oriental, se funde num único panorama." O sábio chega a reprovar no pensamento alemão o dissimular-se com demasiada freqüência por trás de uma cortina de fumaça. "Estou persuadido", diz ele, "de que uma única página de Leopold-Delisle, Paul Durrieu, Louis Courajod, dos irmãos Goncourt, de Montague Rhodes James, de Campbell Dodgson, de Cornelis Hofstede de Groot ou de Georges Hulin de Loo vale mais que uma tonelada de teses doutorais alemãs."

Esse pensamento "ecumênico" de Panofsky não respondia a um apelo de Brinckmann, que, escrevendo em 1930 a propósito de um inquérito da revista francesa *Formes* [450] sobre as "origens da arte gótica", declarava: "A meu ver, uma revisão da história da arte dos povos da

Europa pela introdução de uma visão européia é o único meio de sair do impasse científico atual"?

Não se creia, entretanto, que o chauvinismo esteja morto. Não é espantoso ler sob a pena de um francês em 1965: "É escandaloso que se tenha confiado a tarefa, antes de mais nada patriótica, de escavar o solo da abadia de Cluny a uma empresa americana" [451]? Bem sei que todo o artigo escrito por Pierre Héliot (1903-1984), arqueólogo de grande envergadura, tendia a deplorar a insuficiência do apoio trazido pela coletividade francesa à arqueologia nacional, mas, ainda assim, era esta uma curiosa maneira de agradecer, por seus trinta anos de pesquisas, a Kenneth Conant, aluno de Marcel Aubert, que suscitara esses trabalhos. Pierre Héliot esqueceu-se de que a ciência não tem pátria. Quanto a Panofsky, que sabia a que se ater contra os efeitos do racismo e do nacionalismo, encontrara um bom meio de evitar-lhes as querelas. Abandonando toda pesquisa sobre qualquer objeto demasiado candente da história européia, ele bebeu a ambrosia e se retirou entre os deuses para falar a linguagem do Olimpo.

A hostilidade ao nacionalismo ia penetrar a Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. Partindo de alguns exemplos, o Pe. M. Warnke escrevia em 1970 todo um estudo para mostrar que a arte, mais que qualquer outra expressão, é provida de uma carga afetiva capaz de exasperar os nacionalismos [452]. Essa afirmação situava-se no quadro de um colóquio que reunia em Colônia, em 1970, historiadores de arte sobre o tema: "A obra de arte entre a ciência e a concepção do mundo". A maioria dos participantes concluía que a interpretação da obra de arte não depende tanto da ideologia de seu tempo quanto da de seus comentadores! Num ensaio sobre o *Reiter* de Bamberg, Berthold Hinz mostrava como o famoso cavaleiro, sem deixar de ser o protótipo do germanismo entre seus intérpretes sucessivos, acabara por encarnar o nacional-socialismo, ao passo que todos esses professores não se tinham mostrado capazes sequer de datá-lo, de explicar o que ele representava, personagem histórico ou alegoria, ou mesmo de dizer se sua localização atual na catedral era original [453]!

Seria necessário um germânico, de certo modo desnacionalizado pelo exílio, para trazer uma conclusão a essa eterna querela entre a França e a Alemanha, no debate mais animado da história das formas. Esse epílogo a combates vãos é a obra de Paul Frankl, já citada, *A arquitetura gótica*, da coleção *The Pelican History of Art*.

Nascido em Praga em 1878, Paul Frankl ensinou em Munique, onde tinha sido estudante; não hesitou, como vimos, em dar, numa obra de síntese publicada em 1926 sobre a escultura românica, a preponderância à Alemanha. Em 1934, expulso pela diáspora criada pelo nazismo, exilou-se nos Estados Unidos, onde se tornaria uma das figuras mais ilustres do Institute of Advanced Study, em Princeton. Lá, sua mentalidade tornou-se universal e aplicou-se sem bairrismo à arte gótica. Publicada

no próprio ano de sua morte (1962), sua *Arquitetura gótica* é o testamento desse pensador que por tanto tempo se debruçara sobre a Idade Média.

Era bom que essa obra — sinal de neutralidade — fosse escrita em inglês, língua hoje mais universal que o alemão ou o francês.

Os livros de síntese dessa natureza não escapam, num ou noutro momento, à fragmentação geográfica. É o caso da *Architecture gothique* do francês Louis Grodecki, obra notável, tão serena e internacional em seu espírito quanto a de Paul Frankl e que pôde tirar partido desta, já que lhe é posterior e representa por isso mesmo o último estado da questão [454], publicada que foi em 1979. Paul Frankl, como se respondesse ao voto formulado por Brinckmann em 1930, fez o jogo europeu. Para ele, o gótico é uma terra sem fronteiras; considera-o globalmente como um organismo autônomo — os semiólogos diriam uma estrutura — que evoca sucessivamente no primeiro plano da cena, à medida que o desenvolvimento os chama, os lugares privilegiados que realizaram sua gênese, seu crescimento, sua floração, em variedades múltiplas. Quanto ao significado dessa arte, vimos o que ele pensa a esse respeito em sua obra, publicada dois anos depois, sobre a literatura do gótico. Para concluir seu tratado discursivo, em 1962 ele evoca também a noção de santuário, mas observa como — malgrado as diferenças do plano — a descrição do castelo do Graal na epopéia do jovem Titurel escrita por Albrecht por volta de 1270, no momento em que se concluíam Reims e Amiens, faz pensar nesse edifício de luz que é a catedral gótica. Assim, como diria o erudito suíço Geymüller, citado por Paul Frankl, "poesia escolástica e arquitetura se reúnem num dos mais esplêndidos e solenes momentos da aventura humana" [455].

III. SERÁ GIOTTO O MESTRE DA VIDA DE SÃO FRANCISCO?

A obra de Giotto é um exemplo das divergências da crítica, aguçada por análises sobrepostas, sendo cada qual tão "fina" que sua sutileza escapa aos demais comentadores, de modo que se acaba desembocando num diálogo de surdos. Esse exemplo, como o da escultura românica, mostra também uma certa tendência da crítica anglo-saxônica a manter-se afastada da exegese dos franceses ou italianos.

A revisão da obra do grande florentino após a Segunda Guerra Mundial abrangeu tudo quanto lhe era atribuído, salvo a capela da Arena em Pádua, isto é, o ciclo ou os ciclos de Assis; as capelas de Santa Croce de Florença e a pintura de cavalete. As capelas Peruzzi e Bardi de Santa Croce, obras do último período giottesco, desembaraçadas pelo Pe. Leonetto Tintori dos vastos retoques executados nas partes destruídas no século XIX, parecem agora lacunares, mas os fragmentos restan-

tes, restabelecidos em sua integridade, permitem apreciar a obra giottesca em sua pureza. Essa restauração surpreendeu porque, fazendo desaparecer as enormes adjunções realizadas no século precedente, transformou completamente o aspecto tradicional desses afrescos.

Dois livros publicados em datas vizinhas, por volta de 1960, assinalaram a posição de uma parte da crítica italiana.

Salvo em alguns detalhes, essas duas obras não se contradizem, mas se completam. Eugenio Battisti [456] baseou seu estudo, feito para o grande público e realizado com tanto gosto por Skira, numa definição de Giotto num meio social e religioso, sublinhando-lhe o valor dramático. Cesare Gnudi, num livro monumental, suntuosamente apresentado pelo editor Aldo Martello, penetra mais profundamente na análise formal das obras e condensa no final desse texto um precioso "estado das questões".

No tocante aos quadros de cavalete, a escolha restrita de Eugenio Battisti não pode ser significativa de seu pensamento, uma vez que se trata de uma obra de vulgarização; Cesare Gnudi, que parece ter desejado, em seu livro, fazer ouvir a voz da sabedoria, resiste aos excessos da crítica intransigente, que tenderia a ver em Giotto apenas um afresquista. O debate trata sobretudo dos afrescos de Assis [457]. O autor vê os começos de Giotto em certos afrescos bastante arruinados do alto da nave, representando cenas da Paixão e do Antigo Testamento, que ainda mostram lembranças de Cimabue e se aparentam por determinados traços a Cavallini. Cesare Gnudi e Eugenio Battisti admitem a paternidade de Giotto para o ciclo da vida de São Francisco, rejeitada pela crítica anglo-saxônica (Offner, John White, Alaister Smart), que retoma a opinião do velho Ruhmor, enquanto a crítica italiana, embora inclinada ao ardor das polêmicas, nunca variou sobre a opinião contrária, também partilhada por Berenson. Qualquer que seja o autor do genial ciclo de São Francisco, concordava-se em estimar que o mestre não terminara ele próprio o conjunto, tendo seus alunos trabalhado sobre seus esboços após sua partida, enquanto a série teria sido terminada por um artista de estilo um pouco diferente, cuja mão havia sido reconhecida num políptico dos Uffizi e que foi batizado, com base nessa obra, de "Mestre de Santa Cecília".

Mais recentemente, um anglo-saxônico, Alaister Smart, ultrapassando as conclusões mais audaciosas da crítica [458], quis atribuir ao Mestre de Santa Cecília a iniciativa do ciclo da vida franciscana, de tal sorte que o famoso "Mestre de São Francisco" não passaria, de certo modo, de um seguidor. Questionava-se assim uma atribuição que era como um dos fundamentos da história da pintura italiana. Existe, entretanto, um testemunho contemporâneo do mestre que menciona os trabalhos deste em Assis, a crônica de Riccobaldo Ferrarese, que deve ter sido escrita por volta de 1312-1313. Essa crônica era incômoda para os partidários de um "Mestre de São Francisco" anônimo; pretendeu-se que a passagem que fala de Giotto fora interpolada, em virtude do emprego de um verbo no pretérito. A crítica textual feita por Cesare Gnudi (retomada mais extensamente nos *Mélanges Suida* [459]) tende a provar a autenticidade desse texto e é convincente; repousa ela no fato de que as três edições mais antigas de Riccobaldo, impressas em 1474, 1476 e 1477, testemunham um texto correto cujo manuscrito se encontra hoje perdido, ao passo que as demais cópias manuscritas conservadas, particularmente a da Laurenciana, que se acreditara ter sido usada até aqui de preferência aos textos impressos, apresentariam certas interpolações. Eugenio Battisti e Cesare Gnudi não têm a menor dificuldade, aliás, em demonstrar o caráter giottesco do ciclo de São Francisco pela análise das próprias obras. Na realidade, há poucas carreiras tão equilibradas quanto a de Giotto; os três grandes ciclos que servem para defini-lo constituem uma forte unidade e representam de um modo até certo ponto ideal as três fases da evolução de um mestre. O ciclo de São Francisco nos mostra o artista às voltas com um novo tema em pleno impulso criador, inventando impetuosamente, às vezes com canhestrice, atitudes, gestos, expressões, composições, e lançando-se à conquista dos valores espaciais bem antes dos mestres do Quattrocento, isto é, desde os começos, portanto, da pintura moderna. A Arena é o desabrochar do gênio em toda a sua maturidade, pelo equilíbrio do realismo e da grandeza formal, atingida com uma intensidade de ação dramática que talvez jamais seja ultrapassada.

Quanto às capelas Peruzzi e Bardi, representam elas um certo formalismo, mostrando o artista envelhecendo com serenidade, mais preocupado com arte do que com expressão. Na verdade, se suprimirmos a cadeia secundária de Assis, essa bela e majestosa carreira é truncada e a evolução do estilo da pintura italiana nessa época crítica se torna completamente confusa se, como faz Alaister Smart, se chega ao ponto de pensar que os afrescos de Pádua podem ter sido pintados antes dos do ciclo de São Francisco de Assis.

Em 1972, numa obra da coleção Pocket Library of Studies of Art, publicada por Olschki de Florença, Margarita Gabrielli [460] retomava a questão do ciclo franciscano de Assis com numerosos argumentos históricos. Desenvolvendo a tese que propusera em 1960 sobre *Giotto e a origem do realismo* [461], ela expunha como, segundo suas deduções, a realização desse conjunto conhecera transformações que refletem as lutas entre as duas correntes que partilharam a ordem após a morte de São Francisco, os espirituais e os conventuais. Da concepção primeira, conforme ao espírito dos espirituais, inaugurada pelo general Raimondo de Gaudefroy (1289-1295), já não subsistiria em sua integridade senão a *Pregação aos pássaros*, o *Milagre da fonte* e o *Dom do manto*, composições nas quais o santo aparece em toda a sua grandeza de taumaturgo. Quando o ciclo foi prosseguido sob o generalato de Giovanni de Murovalle (1296-1304), num momento em que os espirituais foram perse-

guidos, abandonou-se então como fonte de inspiração a *Legenda antiqua* e os *Fioretti* para adotar a *Legenda major* de São Boaventura, que atenuava o caráter revolucionário e místico do santo, fazendo sua ação reentrar na política oficial da Igreja. Pelo próprio Giotto e por seguidores, como o Mestre de Santa Cecília, o estilo das imagens foi modificado num sentido mais realista, mais "terra-a-terra". Foi então, segundo Margarita Gabrielli, que alguns afrescos foram profundamente transformados num sentido pitoresco que lhes desfigurou o caráter: a *Celebração do Natal em Greccio* seria o mais notável exemplo dessa alteração. A autora apóia sua tese na análise técnica realizada por Tintori e Millard Meiss [462]. O restaurador italiano e o professor de Princeton, com efeito, aplicaram-se a descrever a execução do ciclo de Assis compatibilizando o número das "jornadas" de trabalho por ele requerido, o que permite uma leitura atenta do *intonaco*. Para Margarita Gabrielli, essas transformações puderam ser realizadas a têmpera ou mesmo a fresco por recorte do *intonaco* e reintegração de fragmentos de *intonaco* novo sobre o *ariccio*, hipótese um tanto arriscada. Lamentando que o pensamento primitivo de Giotto tenha sido assim desfigurado, não chega ela a desejar uma restauração que lhe restabelecesse o verdadeiro aspecto? Não só esta seria muito arriscada como atentaria contra a autenticidade histórica da obra.

A restituição ao seu estado original dos afrescos da capela Peruzzi, em Florença, ocasionou também especulações da parte de uma professora americana, Eve Borsook, que, como fizera Millard Meiss para Assis, se associou ao autor dessa restauração, Leonetto Tintorti, para escrever um livro sobre o assunto [463]; ela acompanhara dia a dia, durante três anos, o trabalho empreendido em 1958. Esse estudo forneceu a narração detalhada da restauração. Tendo os afrescos, dizem os autores do livro, sido executados, não a *buon fresco*, mas *a secco*, seriam muito frágeis; foram restaurados no século XV, depois no XVI; na segunda metade do século XIX, foram inteiramente repintados, o que já era deplorado por Crowe e Cavalcaselle. Mas Eve Borsook esquece que, já nos fins do século XV, começou-se a pintar em parede *a secco*, processo que se generaliza na segunda metade do século XVI, e as obras estão sempre ali; certo é que, então, o *intonaco* foi preparado diversamente a fim de reter a cor. Eve Borsook se empenha, utilizando-se do conhecimento que adquiriu assim do espírito de Giotto e servindo-se de antigas imitações diretas desses afrescos pelos Lorenzetti e seus sucessores, em reconstituir-lhes o estado original.

Mas Fernando Bologna não vai ainda mais longe, imaginando a composição do políptico que devia, segundo ele, concluir a decoração da capela [464]?

Entretanto, a propósito do campanário do Duomo de Florença, outro crítico, de acordo com suas vistas urbanas, não imaginou um Giotto arquiteto [465]?

Retomando suas teses expressas num artigo de 1960, Alaister Smart desenvolveu-as numa grossa obra publicada pouco depois em Oxford [466].

As conclusões são radicalmente opostas às de Margarita Gabrielli. Alaister Smart não distingue diferenças temáticas na iconografia dos afrescos e os vê inspirados pela *Legenda major*. O objetivo do ciclo é teológico; deve provar a *imitatio Christi* desse *alter Christus* que foi São Francisco. Para Smart, o estilo da lenda, que ele analisa em detalhe, é absolutamente distinto do de Giotto, tal como o deduz de uma análise dos afrescos da Arena de Pádua. Rejuvenescendo um pouco a data tradicionalmente admitida para a execução da lenda, acredita ele que algumas partes podem ter sido contemporâneas das da Arena, o que, permitindo-lhe a hipótese de uma influência destas últimas, o leva a considerar que o que elas têm de giottesco não prova a mão de Giotto, mas sua irradiação. Passando pelo crivo os textos de Vasari, lembra ele que só na edição de 1568 das *Vite* este, que esteve em Assis em 1563, cita o *Ciclo de São Francisco* como sendo obra de Giotto. Na edição de 1550, com efeito, ele se limitava a dizer que o artista havia trabalhado em Assis. Mais incômoda é a asserção de Riccobaldo da Ferrara em sua *Compilatio chronologica*, uma vez que emana de um contemporâneo; deve, com efeito, datar de 1312-1313, como mostrou Cesare Gnudi; se Riccobaldo afirma que Giotto trabalhou na basílica de Assis, alguma coisa dele há de encontrar-se aí, visto que o conjunto dos afrescos das igrejas baixa e alta está conservado em sua totalidade, conquanto mais ou menos em bom estado. Como este não pode ser o ciclo do Mestre de Isaac da igreja alta, admitido por Gnudi como obra de juventude de Giotto, mas rejeitado por Alaister Smart, nem, com maior razão, o ciclo de São Francisco, poderia tratar-se dos afrescos da igreja baixa, mas estes são considerados por todos os autores, e pelo próprio Alaister Smart, como obras de escolas que imitam de maneira acadêmica e por vezes canhestra o estilo de Giotto. Afastando a hipótese de que Riccobaldo tenha podido se enganar, Alaister Smart chega a admitir que Giotto recebeu a encomenda desses afrescos, mas os fez executar por outros, hipótese que parece deveras arriscada, porquanto Giotto deveria ter deixado pelo menos alguns esboços, e essas obras medíocres, se refletem bem o "giottismo", nada parecem dever ao mestre. Outro argumento a favor da tese de Alaister Smart: o *Ottimo commerito*, crônica florentina redigida em 1333, fornece uma lista exata de todas as cidades em que Giotto trabalhou, mas não menciona Assis. Argumento contra: o *São Francisco recebendo os estigmas* do Louvre, obra assinada, mas um pouco fraca, e considerada por todos e pelo próprio Alaister Smart como oriunda da *bottega*. Mas quem diz *bottega* diz execução sobre uma concepção do mestre do ateliê; ora, as composições aqui pintadas se inspiram diretamente na *Legenda* de Assis. O autor explica essa concordância pelo fato de que o ciclo de Assis se teria tornado para a vida de São Francisco uma espécie de evangelho iconográfico que o próprio Giotto teria seguido.

Alaister Smart opera uma decantação das obras atribuídas a Giotto. Delas, admite apenas um número restrito. Num texto de sessenta e qua-

tro páginas, ele se entrega a uma análise do maior interesse dos vinte e oito afrescos da *Legenda*, do ponto de vista técnico, estilístico e iconográfico. Depois estuda os diferentes autores; para ele, são três, e denomina-os Mestre de São Francisco, Mestre dos Funerais de São Francisco e, por fim, o já citado Mestre de Santa Cecília. Esses três mestres foram secundados, aliás, por numerosos auxiliares.

Como o mostram essas duas obras recentes, em face do ciclo de São Francisco de Assis a escola italiana de história da arte e a escola anglo-saxônica permanecem irredutíveis em sua posição. A escola italiana propugna firmemente pela opinião de Vasari, isto é, por Giotto, admitindo que, chamado a trabalhar em Roma, ele o teria então confiado a seus alunos; a escola anglo-saxônica considera que o célebre ciclo pertence a outro sistema estilístico, que também teve sua parte na renovação do Renascimento da pintura em Florença.

Todavia, em 1968, Giovanni Previtali, numa obra copiosa [467], pretendeu abranger num olhar de conjunto não somente Giotto como todo o giottismo. Após essa análise cada vez mais aprofundada, o movimento giottesco nos aparece como uma espécie de sistema solar no qual, ao redor do astro, gravitam numerosos satélites batizados com diversos nomes: *Maestro di San Nicola, Maestro delle Vele, Maestro della Santa Cecilia, Stefano Fiorentino, Fiorentino del 1314, Parente di Giotto*, etc. Alguns desses satélites constituem estrelas duplas, como o Parente di Giotto e o Maestro delle Vele, que se supõe terem trabalhado de comum acordo. Todos, aliás, foram mais ou menos colaboradores do mestre. Em todas essas implicações, a personalidade de Giotto podia dissolver-se, mas esse estudo tenta restituir-nos a obra "giottesca" em toda a sua complexidade, bastante conforme aos hábitos que sabemos serem os da *bottega* na pintura italiana da Idade Média. A grandeza de Giotto deve mascarar com sua sombra tudo quanto o cerca?

Ao resenhar essa obra, o professor alemão Martin Gosebruch [468] pronuncia este julgamento: "O texto de Previtali, com sua riquíssima ilustração, tem o mérito de fazer entrever todo o imenso caminho que resta percorrer para a compreensão completa do problema do giottismo, no qual tateiam atualmente sociedades de eruditos italianos, alemães e anglo-americanos que se ignoram uns aos outros."

Nesse ponto da exegese, seria necessário, para pôr termo à divergência, novos documentos cuja descoberta é bastante aleatória. Mas, em nome mesmo dos argumentos de estilo, definidos por Alaister Smart, parece difícil rejeitar da obra de Giotto composições tão profundamente impregnadas de seu espírito como o *Milagre da fonte*, o *Dom do manto*, a *Pregação aos pássaros*, a *Morte do senhor de Celano*, os *Estigmas*. Na realidade, pode-se perguntar por que esses jogos de virtuosismo crítico, depois de ter apaixonado os italianos, seduziram os anglo-saxões.

Em vez de retomar os mesmos problemas até a exaustão, não haveria interesse em deixá-los decantar-se após um período de silêncio, con-

clusão à qual nos levará igualmente a exposição dos debates sobre o caravaggismo?

Não faltam, aliás, outras orientações de pesquisa. Num livro publicado em 1981, um inglês, M. Baxandall, analisa as modificações do gosto visual entre 1350 e 1450 [469] na Itália. Baxandall comenta numerosos textos de humanistas, em latim e em grego, dos quais fornece uma antologia no fim da obra e, através deles, procura os componentes lingüísticos desse gosto. Segundo ele, a gramática e a retórica da linguagem exercem uma influência sobre a maneira de descrever as pinturas e sobre a própria criação artística. Haveria, pois, paralelismo entre composição literária e composição pictórica. Esse caminho já fora indicado por Maurizio Bonicetti em seus *Studi sull'umanismo*, onde investiga o eco das novidades trazidas pela arte de Giotto na literatura do Trecento e do Quattrocento.

IV. VARIAÇÕES VENEZIANAS

O mistério — o mito, disseram alguns — de Giorgione não cessou de atormentar os eruditos de todos os países no decurso do século XIX. Desde 1904, contam-se sobre o assunto nada menos de catorze monografias escritas por autores americanos, alemães, franceses e ingleses. O estudo mais completo é o de Terisio Pignatti, publicado em dois volumes em 1955 [470].

Em 1955, em Veneza, realizou-se uma grande exposição Giorgione, da qual se esperavam novas luzes. Num contexto de quadros contemporâneos, ao lado de obras mais aleatórias, pôde-se confrontar a *Madona de Castelfranco*, os *Três filósofos*, a *Laura* e o *Menino com a flecha* de Viena, a *Tempestade* de Veneza, a *Natividade Allendale* de Washington, e eu trouxe do Louvre o *Concerto campestre*.

O colóquio realizado ao ensejo da exposição, cujas atas foram publicadas em 1956, mostra a complexidade dos problemas: raridade dos testemunhos contemporâneos — os mais antigos podem referir-se a pinturas conservadas que são posteriores de quinze anos à morte do artista —, existência de obras em exemplar duplo; provável intervenção de Ticiano, que deveria receber, de certa forma, a herança do ateliê de Giorgione e concluir diversos trabalhos deixados inacabados pelo pintor, morto pela peste; enigma de certos quadros de tendência esotérica; e, enfim, influência desproporcional para uma carreira tão curta. Giorgione é todo o giorgionismo?

Em 1978, por devoção, a fim de celebrar o quinto centenário do nascimento de Giorgione, Veneza organizava outra exposição, mais giorgionesca que do próprio Giorgione.

Enquanto isso progrediam os estudos de Ticiano, que abrangeram sobretudo dois pontos particulares, até a grande monografia de Rodolfo Pallucchini, que constituía o estudo mais completo dedicado ao artista

desde Crowe e Cavalcaselle. De 1969 a 1971, o professor americano Harold E. Wethey [471] publicava, em três volumes, o *corpus* científico do artista. Em 1969, surgia um catálogo sumário redigido por Francesco Valcanover, superintendente das Galerias de Veneza, enquanto na mesma coleção dos *Classici del arte* Pietro Zampetti elaborava um para Giorgione.

Na mesma época, o Phaidon publicava importante obra de Erwin Panofsky, a propósito das conferências realizadas para as Wrightsman Lectures no New York University Institute of Fine Arts, sobre *Problemas relativos a Ticiano, principalmente iconográficos* [472]. Este, como seu título indica, não se limita apenas a esses poucos problemas de iconologia ticianesca que tantas vezes se encontram sob a pena do grande historiador de arte; com efeito, ele considera o artista de Cadore como o pintor-poeta por excelência. Berenson, ao contrário, despreza nele o estilo convencional e uma espécie de insensibilidade feliz que facilita os caminhos do classicismo. Opõe-lhe a sensibilidade fremente e o espírito de descoberta não raro aventureiro de Lorenzo Lotto, esse pintor que, com Sassetta, fora sua grande descoberta em 1895 [473]. Ao reeditar seu livro em 1956, afirma sua parcialidade para com o *enfant terrible* da arte veneziana, cujos defeitos, diz ele, sua inclinação o impede de julgar. Seus retratos são instantâneos psicológicos, enquanto os de Ticiano são imagens de sociedade, "remotos ancestrais daqueles produzidos hoje pela Royal Academy".

A obra de Pallucchini sobre Ticiano era como uma resposta à apóstrofe de Berenson. O desdobramento majestoso da carreira desse pintor aparecia numa óptica nova, como um jogo de reações muito complexo. É por volta de 1539 que ele abandona a via real de seu classicismo olímpico pelos contatos com Mântua, com Vasari, com Roma e as antiguidades da Cidade Eterna. A estética dinâmica do maneirismo tem por efeito "romper o ideal da forma fechada, própria do Renascimento, e substituí-la por uma nova dialética da cor e da massa". A inquietação que lhe comunica o maneirismo é fecunda, já que, obrigando-o a questionar os dados de seu classicismo, dirige-o progressivamente para seu último estilo, mais orientado para a vida interior. Em 1570, o contágio de Tintoreto lhe comunica o gosto pelo noturno, o que o leva ainda a aprofundar seu ofício e sua poética, até o ponto em que anuncia Rembrandt, como no *São Sebastião* do Ermitage ou em sua última obra, a *Pietà,* da Accademia. Esse livro exaustivo contém muitos ensinamentos sobre a vida de Ticiano, suas relações com Carlos V, Filipe II, sua família, seus inumeráveis alunos italianos e estrangeiros, os prolongamentos de seu estilo no século XVII.

As obras de Wethey e de Panofsky são precedidas de estudos de conjunto sobre a vida e a obra do artista. Panofsky adota a classificação de Theodor Hetzer (1940) em seis períodos [474]. Terisio Pignatti concebeu seu livro sobre Giorgione sob a forma de um *corpus* antecedido de um estudo de conjunto; classifica a obra em quatro categorias: A — obras autógrafas; B — obras a ele atribuídas; C — *corpus*; D — obras variadas. Assim, todo o material se acha reunido aqui, com todos os comentários e referências bibliográficas. Todas as fontes antigas foram reproduzidas em apêndice, o que poupará muita pesquisa aos eruditos que tentarem novas exegeses.

O próprio corpo da obra de Panofsky é constituído por um conjunto de estudos sobre os temas de Ticiano, onde às vezes ele retoma, para levar mais longe a análise, estudos antigos, como aquele sobre *O amor sagrado e o amor profano* da Vila Borghese, no qual não vê uma oposição entre o amor terrestre e o amor celeste, mas uma gradação de um para outro. Variação sobre o tempo, sobre o amor e a beleza, exegeses da Bíblia ou das *Metamorfoses* de Ovídio, tal é o rico universo poético de Ticiano, amigo de Aretino e Sansovino, impregnado de cultura clássica e religiosa, que se evola dessa obra consagrada a um artista que Panofsky sempre amou muito.

Algumas comparações entre as deduções desses diferentes autores fazem ressaltar discordâncias que dão o que refletir. Harold Wethey e Pallucchini concordam em admitir a data de nascimento de Ticiano entre 1488 e 1490, sem embargo das asserções do próprio pintor em carta a Filipe II, escrita para inspirar piedade no monarca, e a própria menção do obituário da paróquia. Ticiano teria tido, portanto, o esnobismo de declarar-se pelo menos dez anos mais velho. Mas Erwin Panofsky não partilha essa interpretação; fundando-se principalmente numa exegese do mais antigo quadro encomendado ao artista, *O altar de São Pedro* do Museu de Anvers, ele adota a seguinte data: cerca de 1482. Ticiano ter-se-ia envelhecido, mas somente de um lustro. A questão permanece, pois, aberta.

Quanto à obra de Giorgione, tal como proposta por Terisio Pignatti [475], continua sendo um enigma conciliar tão grandes diferenças de qualidade, que aparecem, por exemplo, entre o admirável *Pala de Castelfranco* e a medíocre *Madona* de Oxford, diferenças que não bastam para explicar, no presente caso, o tratamento drástico sofrido por este último quadro. Como explicar a rigidez da *Natividade Allendale* (Washington) e a poética delicadeza impressionista da *Pala de Castelfranco*? A fraqueza do *Retrato de jovem* de Berlim e a incrível canhestrice do escorço em três quartos que torna estrábico o *Retrato de fidalgo* da National Gallery de Washington são incompreensíveis, confrontados com a admirável firmeza da *Vecchia* da Accademia, embora tão arruinada. Como explicar, ainda, essa diferença de qualidade que, pelo que sei, nunca foi assinalada por nenhum crítico, mas que sempre me chocou, entre os dois painéis da *História de Moisés* dos Uffizi, um dos quais parece autógrafo, e o outro, uma cópia? O mistério se fechou sobre o túmulo de Giorgione e, apesar dos esforços da *filologia*, permanece inviolado.

A questão da "autografia" das obras de Ticiano preocupa muito Pallucchini, que parece procurar uma posição de equilíbrio entre a seve-

ridade de Theodor Hetzer e o panticianismo de Suida [476]. A propósito de cada quadro mencionam-se em seu livro as opiniões dos críticos, infelizmente sem referência precisa, a fim, sem dúvida, de evitar sobrecarregar a obra com um aparelho científico que lhe dificultaria a comercialização. Essas precisões, felizmente, poderão ser encontradas no *corpus* de Harold Wethey, que compreende um desenvolvimento completo dos comentários com todo o aparato "filológico" a propósito de cada obra. O ponto de vista crítico de Wethey é um pouco mais severo que o de Pallucchini. Totaliza trezentas e quinze obras autênticas. Ambos os críticos, porém, e também Valcanover, aceitam como autógrafos certos quadros do Ermitage provenientes, pela Casa Barbarigo, do ateliê de Ticiano e que me parecem ter sido largamente terminados por outras mãos, quadros sobre os quais fiz algumas ressalvas em minha obra sobre as escolas estrangeiras do Ermitage [477], que nenhum desses autores cita. Assinalemos que Pallucchini comete um erro quando indica que os raios X teriam feito aparecer o esboço desenhado da pseudo-Alegoria de Afonso d'Avalos do Louvre. Na realidade, foi durante uma transposição (1935) que a tela de origem separada da camada pictórica revelou essa maravilhosa *sinopia*, conservada hoje nas reservas do Louvre. Em matéria de raios X, Harold Wethey não menciona o exame que fez aparecer na pradaria um outro coelho, talvez dois, que foram mascarados pelo próprio Ticiano na *Virgem com o coelho* do Louvre [478]. Esse pormenor parece ter escapado também a Panofsky, que teria podido extrair, a propósito do coelho símbolo da Encarnação, comentários que viriam apoiar os que ele fez sobre a presença da perdiz vermelha na *Anunciação* da Scuola San Rocco de Tintoreto.

Harold Wethey menciona cuidadosamente o estado de cada pintura catalogada, mas deve-se lembrar que essa interpretação do estado é feita segundo a óptica anglo-saxônica, que difere sensivelmente do que poderia ser uma apreciação italiana, espanhola, alemã ou francesa sobre o mesmo objeto.

Certas comparações entre as atribuições feitas por esses cinco autores mostram como, sobre os pontos litigiosos, depois de mais de meio século de críticas, as exegeses continuam divergindo. Citemos alguns exemplos. *Retrato de fidalgo* da National Gallery de Washington, Pallucchini: Ticiano; Pignatti: Giorgione; Valcanover: mais para Giorgione — *Santa conversação* do Prado, Pallucchini, Pignatti e Valcanover: Ticiano; Wethey: Giorgione — *Grupo das três mulheres de Detroit*, Palluchini: Ticiano, Giorgione e Sebastiano del Piombo; Valcanover: Ticiano; Pignatti: Sebastiano del Piombo — *Concerto campestre* do Louvre, Pallucchini e Wethey: Giorgione e Ticiano; Pignatti e Valcanover: Ticiano — *Cristo carregando sua cruz* da Scuola San Rocco, Pallucchini: Ticiano e Giorgione (?); Pignatti: Giorgione; Valcanover: Ticiano; Wethey: Ticiano — *Retrato de um poeta* (National Gallery de Londres), Pallucchini: Ticiano; Mariacher: Palma (1968); Valcanover: não incluído em seu catálogo Ticiano — *Cristo morto sustentado por um anjo* (col. particular Nova York), Pallucchini: Ticiano e Giorgione; Pignatti: Giorgione; Wethey: não incluído no catálogo; Valcanover: não se pronuncia — *Cristo e a mulher adúltera* (Glasgow), Pallucchini, Pignatti e Valcanover: Ticiano; Wethey: Giorgione — *Madona recebendo a cruz de São João Batista com Santa Catarina* (col. particular Milão), Pallucchini: Ticiano; Wethey e Valcanover: não incluído em seus catálogos. Finalmente, Panofsky, apoiando-se em razões estilísticas muito convincentes, rejeita a obra de Ticiano, em que Pallucchini e Valcanover, seguindo Suida e Longhi, o incluíram, a célebre pseudo-*Violante* de Viena, geralmente atribuída a Palma Vecchio (Venturi, Berenson), mas que Mariacher não aceitou na obra deste último! Mais surpreendente é a atribuição feita a Ticiano por Panofsky, não por razões estilísticas, mas desta vez espirituais, da *Vecchia* da Accademia, quadro mencionado em 1569 sob o nome de Giorgione e um dos raros admitidos como autógrafos desse pintor pela unanimidade da crítica recente.

Acrescentemos, enfim, pelo pitoresco da coisa, que a *Madona de Castelfranco* — o quadro que nunca foi contestado e que é considerado como o mais típico Giorgione, a referência por excelência — só é mencionado como sendo do mestre de Castelfranco a partir de 1648, por Ridolfi!

Quanto ao *Concerto campestre* do Louvre, um exame radiográfico revelou uma maneira diferente no nu do primeiro plano e na paisagem; isso poderia explicar-se pela mão de Ticiano terminando um quadro de Giorgione, o que ele fez para a *Vênus* de Dresden segundo um testemunho contemporâneo. A descrição do que era então o quadro de Dresden foi confirmada por uma radiografia que faz aparecer a existência de um Cupido mascarado por uma restauração do século XIX.

O mito de Giorgione foi levado bastante longe para ter sequer efeitos importunos. Viu-se que a *Natividade Allendale* de Washington foi a causa da ruptura entre o *marchand* inglês Duveen e seu perito Berenson [479]. Em 1938, Kenneth Clark, que mais tarde devia alcançar grande notoriedade graças a uma série de conferências bem adaptadas ao público da televisão e que, sob o título de *Civilizações*, conheceria um sucesso mundial, deixou seu posto de diretor da National Gallery de Londres algum tempo depois de ter feito comprar como sendo de Giorgione quatro quadros que a crítica declarou deverem ser atribuídos a Previtali [480].

Após a publicação feita por Kenneth Clark no *Burlington Magazine* de 1937 [481], houve protestos das contestações publicadas na revista e na grande imprensa (*Times, Daily Telegraph*), emanadas de Tancred Borenius, *sir* Robert Witt, Thomas Bodkin, C. F. Bell, G. Gronau. Foi George Martin Richter quem propôs Andrea Previtali, pintor de Bérgamo, como autor desses painéis procedentes de um *Cassone*, inspirados pela história de *Tírsis e Dâmon*. O caso provocou tanto mais críticas quanto, para comprar um quadro que na realidade pertence a essa

produção menor de inspiração poética, qualificada de "giorgionesca", proveniente de uma aplicação na arte mobiliária em torno dos anos 1500, o diretor apelara para recursos excepcionais [482].

Os talentos dos eruditos que empreenderam esses estudos sobre Giorgione e Ticiano não podem, pois, impedir o espezinhamento da crítica diante dos problemas que seus trabalhos tendem a mostrar como definitivamente insolúveis, em razão das lacunas das informações.

Diante desse balanço parcialmente negativo da *filologia*, pode-se encontrar um reconforto nas serenas explorações iconológicas de Panofsky; aí, pelo menos, o enigma contribui para a aura poética da obra.

V. QUE CARAVAGGIO?

A sombra projetada pela estética do belo ideal, mesmo depois que esta foi bombardeada pelo romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo e *tutti quanti*, foi bastante opaca e bastante duradoura para mascarar por muito tempo a verdadeira situação da arte da pintura moderna, particularmente a do século XVII. Só em 1930 é que se opera para o público, após vinte anos de pesquisas críticas, a ressurreição de Caravaggio, que não se reerguera durante os dois séculos que se seguiram à condenação, lançada por Poussin, de ter destruído a pintura.

Esse reconhecimento foi conseqüência de uma difícil decantação da obra, na qual se empenharam italianos, alemães, austríacos, ingleses e até franceses; ela se complicou com a importância sempre crescente adquirida, aos olhos dos historiadores, pelo "caravaggismo". Esse debate que se estendeu ao longo de todo o século XX é talvez o melhor exemplo da complexidade dos problemas aos quais os historiadores tiveram de fazer face à medida que se acumulava o material documentário exumado e que aumentava a massa de exegese; a redução à verdade histórica desse embaralhamento de ações fracionais tornava-se cada vez mais delicada. No que concerne a Caravaggio, é fácil seguir esse caminho escarpado, orlado de precipícios, graças ao trabalho de formiga a que se entregou um homem, a quem o fato de não pertencer à "profissão" permitia, talvez, um olhar mais objetivo: Berne-Joffroy, que constituiu, em 1959, o *Dossiê Caravaggio*.

Começando pelo recenseamento cuidadoso dos testemunhos dos antigos historiadores — Van Mander, Mancini, Baglione, Bellori — que podiam ser considerados como "fontes", Berne-Joffroy atacou o maqui constituído pelos críticos que, em busca de Caravaggio, criavam o caravaggismo: se devemos reconhecer que a primeira redescoberta do chefe dos *tenebrosi* deve ser imputada, em 1881, a Bertelotti em seu livro sobre os *Artistas lombardos em Roma* [483], se devemos saudar de passagem a clarividência de Adolfo Venturi em seu catálogo da Galeria Borghese em 1893, quem primeiro tentou definir a posição da figura de

Caravaggio e reagrupar sua obra foi um austríaco, Wolfgang Kallab, numa série de artigos que ele infelizmente deixou inconclusos, publicados no *Jahrbuch* de Viena em 1905 e 1906 [484]. Na mesma época um italiano, Saccà, acrescentou um elemento importante ao dossiê falando dos quadros sicilianos desconhecidos de Kallab. Em 1908 o francês Maindron e o italiano Catalamessa traziam algumas observações pertinentes. Seguindo as pegadas de seu pai Adolfo, Lionello Venturi (1885-1961) fez em 1909 algumas considerações sobre as pinturas de Caravaggio da Galeria Borghese, precedidas em 1910 dos *Estudos* publicados em *Arte*, onde distinguia o que lhe pareciam ser as fontes giorgionescas desse artista (já assinaladas por Saccà); chamava a atenção para suas naturezas-mortas, atribuía-lhe um retrato e analisava os quadros das galerias Spada e Doria. Em 1912, atribuía alguns novos quadros ao mestre. É em 1913 que vai aparecer na liça o grande campeão desse torneio, Roberto Longhi, que não cessou de escrever, ao longo de toda a sua vida, sobre Caravaggio. Terá de discutir com Herman Voss (diretor do Museu de Dresden), o italiano Biencale (1920), Gabriel Rouchès (conservador do museu do Louvre), autor do primeiro livro em francês sobre Caravaggio, em 1920; este último teve o mérito de revelar os quadros de Malta e de "repescar" dois quadros sicilianos esquecidos por Saccà.

A reunião dos quadros do mestre na exposição de pintura italiana dos séculos XVII e XVIII no palácio Pitti de Florença, em 1922, vai permitir ao italiano Marangoni discernir melhor a figura de Caravaggio na arte de seu tempo e, após vários artigos, publicar uma monografia exaustiva sobre o assunto (1922). No ano seguinte, um importante artigo de Herman Voss traria observações sobre a obra juvenil e a formação do artista. Em 1925, é um inglês, Tancred Borenius, que reencontra em sua ilha o *Menino mordido por um lagarto*, mencionado por Mancini e Baglione, e o compara ao *Baco doente* da Galeria Borghese. Sobre este último quadro, Roberto Longhi disserta longamente num artigo da *Vita Artistica* de 1927. A descoberta de alguns documentos históricos é explorada pelo alemão Nicolaus Pevsner, que, num artigo de 1927-1928, propõe uma revisão da cronologia, ao que Roberto Longhi responde num longo artigo de 1928-1929, intitulado *Questões caravaggescas* [485], propondo um outro *cursus*. Estamos então em presença de três sistemas cronológicos: o de Voss, o de Longhi e o de Pevsner.

Em 1935, a consulta dos arquivos de Malta permite a um inglês, Faith Ashford, trazer precisões sobre as relações de Caravaggio com a ordem cavaleiresca. Será necessário esperar até 1943 para ver Roberto Longhi intervir novamente num longo artigo, acrescentando ao *corpus* outras obras e precisando a cronologia.

Em 1951 é um espanhol, Ainaud de Lasarte, conservador do Museu de Barcelona, quem descobre um documento que confirma uma das hipóteses mais ousadas de Longhi. Em 1950, Lionello Venturi propõe um quadro do Metropolitan Museum para o *Trapaceiro*, outrora na cole-

ção Sciarra. No mesmo ano, aparece em língua italiana o panfleto de Berenson, cujo título é melhor citar em sua língua original, tal a sua expressividade: *Da Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*. Não sem reconhecer em Caravaggio algum valor em seu tempo, Berenson se insurge contra a exaltação que dele se faz no nosso por uma exploração das "teorias germanizantes do barroco". Waldemar George, na França, lhe responde energicamente.

Nesse momento, a exposição *Caravaggio e os caravaggescos*, organizada em Milão em 1951 por Roberto Longhi, serve de ensejo para fixar as coordenadas de quarenta anos de pesquisas e polêmicas.

"Em pleno triunfo da exposição Caravaggio", escreve Berne-Joffroy, "com a publicação de um artigo de Jacob Hess sobre a cronologia da capela Contarelli, explode a tempestade de uma grande polêmica que só terminará, se é que se pode considerá-la terminada, em 1953." O artigo de Jacob Hess é publicado no *Burlington Magazine* de junho de 1951. Esse artigo suscita na mesma revista ou em *Paragone* (revista de Roberto Longhi), nas *Act dell'Accademia Nazionale dei Lincei* de Roma e na *Revue des arts* da França, as intervenções de Longhi, do inglês Mahon, dos italianos Venturi e Urbani (que publica radiografias sensacionais dos quadros da capela Contarelli) e dos franceses Bousquet (que traz novos documentos), René Jullian e Isarlo. Resumamos, saudando de passagem a entrada na liça de um espanhol, José Ortega y Gasset, que propõe um quadro do Prado. Cada vez mais nervoso por essa incursão estrangeira em seu império, Roberto Longhi lhe responde com sua língua acerada; no mesmo ano, um inglês, David Carrit, redescobre um *Concerto* citado por Baglione.

A atitude agressiva e triunfalista de Longhi, que exporá suas opiniões numa monografia em 1952, provocará reações. Em 1951, Lionello Venturi, assustado com a inflação caravaggesca, propõe um retorno apenas aos quadros citados pelas fontes. Em 1955, é o alemão F. Baugart, também autor de uma monografia, que deseja um esfriamento da febre de atribuições. É esta também a conclusão de Walter Friedländer, alemão americanizado que em 1955 [486], numa monografia em língua inglesa, conta apenas quarenta e quatro quadros originais, aos quais se acrescentam outros dez perdidos, porém mencionados nos textos. Friedländer se mantém sempre o mais perto possível das fontes, cujos dados, aliás, ele publica *in extenso*, levando em conta também, antes de tudo, a qualidade e declarando que ainda não chegou o momento de um estudo definitivo sobre Caravaggio.

Alguns anos depois do livro de Friedländer, um erudito de língua alemã, que reprova igualmente a mania das atribuições e rejeita bom número delas, orienta um estudo aprofundado num caminho totalmente diverso, o das fontes de Caravaggio. Longe de ver nele esse revolucionário a qualquer preço, vilipendiado por uns, louvado por outros, Hugo Wagner [487] descobre nele um eclético, nem mais nem menos que seus

contemporâneos, os Carracci. Por numerosas aproximações bastante perturbadoras, algumas muito convincentes, mostra que ele se inspirou, transpondo-os em seu estilo, em Ticiano, Correggio, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Savoldo, Romanino e, enfim, Miguel Ângelo e Rafael, sobretudo. Assim, a cabeça de *Medusa* do museu dos Uffizi de Florença, assim como o menino gritando do *Martírio de São Mateus*, derivaria do menino possesso da *Transfiguração* de Rafael.

A figura do artista que ele assim nos propõe não se inscreve, muito melhor que a do revoltado, nesse contexto italiano em que de Giotto a Tiepolo a criação se nutre nas fontes da tradição? E explica-se melhor por que, salvo pessoas da Igreja, por razões externas à arte — ainda que, pelo que sabemos, isso tenha ocorrido apenas duas vezes —, ele não chocou em absoluto seus contemporâneos, encontrou encomendas e provocou imitadores.

No entanto, obras sobre Caravaggio não cessarão de aparecer[488]; a obra de arte não é um produto de consumo? Caravaggio está na moda, a demanda existe e é preciso atendê-la. Num livro dessa natureza um autor, mesmo qualificado, não pode desenvolvê-lo como seria necessário para a sua argumentação. Abeberando-se no material reunido pelos especialistas, tal autor faz sua escolha pessoal e isso aumenta a confusão. Ao resenhar duas obras de Longhi e de Venturi, o inglês Denis Mahon declarava em 1953: "O estudo de Caravaggio só pode ser popularizado hoje em dia sob sua forma mais grosseira." [489] Exagerando em 1956 em *Critique* [490], André Chastel não chegava a dizer: "Nada ilustra melhor o caso Caravaggio que a distância cada vez mais considerável e irritante entre a história científica e o que se chama vulgarização, entre a interpretação controlada — a dos críticos atentos e dos eruditos — e as demandas do 'museu imaginário' "?

Outros quadros serão ainda propostos, debatidos, rejeitados, retomados. A dificuldade com a qual se chocaram os diferentes críticos que se ocuparam com a questão durante meio século foi, a princípio, a de deslindar o verossímil entre as centenas de quadros atribuídos nos museus e coleções particulares.

Pensemos que houve inclusive confusões freqüentes entre os Carracci e Caravaggio. Foi preciso, nesse material, identificar as obras que podiam referir-se às mencionadas nas fontes, quase sempre de maneira vaga, e por vezes, quando se podia escolher entre vários exemplares, aquela que provava a celebridade do original e que era preciso determinar entre essas imagens semelhantes; sucedeu que a mediocridade desses sobreviventes fez supor o original perdido; mas que pensar diante de duas obras tão iguais como o *São João Batista* do Capitólio e o do palácio Doria? E como distinguir o verdadeiro do falso entre um original muito estragado e uma cópia em excelente estado? Finalmente, era necessário separar o Caravaggio dos caravaggescos, o que acarretou, evidentemente, diversidade de opiniões. Por muito tempo a *Santa Cecília*,

que fazia a glória da coleção Lichtenstein, flutuou entre Caravaggio e Gentileschi. Graças às pesquisas dos eruditos, ressurgiram pouco a pouco excelentes artistas esquecidos, como Gentileschi e sua filha Artemisia, o siciliano Caracciolo, Saraceni, Borgianni, o francês romanizado Valentin. Compreende-se melhor as origens do espanhol Ribera, cuja carreira se desenrolou em Nápoles. Federico Zeri, Raffaello Causa, Giovanni Testori, Valentino Martinelli, Eugenio Battisti, Andrea Emiliani, Mina Gregori e o francês Charles Sterling juntaram suas pedras ao edifício dos caravaggescos, aos quais, em 1967, um professor da Universidade da Califórnia, Arthur Moir, consagrou um livro, *Os seguidores italianos de Caravaggio* [491]. Moir estuda em detalhe os de Nápoles, da Sicília, de Gênova, da Toscana, da Emilia, de Reggio Emilia, de Veneza e da Venécia. Um inglês, Benedict Nicolson, irá mais longe, estudando o movimento caravaggista internacional e publicando uma lista dos artistas considerados como pertencentes a esse movimento na Europa entre 1590 e 1650 (1979) [492]. Mais tarde ele consagrou duas monografias a dois caravaggistas holandeses.

Todavia, a sede de imagens que nosso tempo manifesta exige, além de um livro, um contato direto com as obras reagrupadas fora dos museus, onde ficam dispersas. Em 1985 uma grande exposição que foi de Nova York a Nápoles reuniu pré-caravaggistas, obras de Caravaggio e dos pintores caravaggescos [493].

Paralelamente às discussões sobre as obras a atribuir a Caravaggio, prosseguia um debate a propósito do significado de sua maneira própria e da revolução que ele operara na arte ao reconduzir, ao nível concreto mais existencialista, a pintura da qual os maneiristas haviam feito uma fuga para o imaginário. Um colóquio reunido em Bérgamo em 1973 teve por conclusão uma coletânea de estudos que seguiam essa orientação [494], já indicada em 1964 por Honwastk Röttgen em diversos estudos, reunidos em 1974, num volume intitulado *Caravaggio. Pesquisas e interpretações* [495]. No ano seguinte ao do congresso de Bérgamo realizou-se outro, na Accademia dei Licei em Roma, sobre Caravaggio e o caravaggesco, durante o qual várias comunicações, notadamente as de Cesare Brandi, Fernando Bologna, G. C. Argan, abordaram os problemas do conteúdo. No mesmo ano, a obra de Maurizio Marini oferecia nova tentativa de síntese.

Os historiadores que tomaram parte nesse grande debate teológico e filosófico são sobretudo italianos, como Cesare Brandi, G. C. Argan, Lionello Venturi, Roberto Longhi, M. Calvesi, Eugenio Battisti, Mina Gregori e Luigi Salerno, mas deve-se citar também o alemão Friedländer, o alemão americanizado Wittkower, o polonês Bialostocki, os franceses Waldemar George, Pierre Francastel e Georges Isarlo e o americano Berenson.

Nesse pintor, que segundo eles teria sido homossexual, alguns não viram mais que um furioso agindo pela pulsão de Tanatos, ferozmente

determinado a não ver na vida outra saída além da morte pura e simples, atitude pragmática que no fundo decorria da opinião tradicional.

Para outros, o "pintor criminoso" de M. L. Patrizi (1927), o freqüentador de espeluncas, provocador de rixas, conhecidíssimo dos postos policiais, transformava-se num grande pintor religioso. A opinião mais comum era a de aparentar seu realismo ao daquele que em seus *Exercícios espirituais* Santo Inácio de Loyola recomendava para a meditação dos santos mistérios do Evangelho. Outros viam nesses quadros que evocavam a atmosfera das Catacumbas esse "cristianismo dos pobres" que o carisma de São Filipe de Néri, fundador dos Filipinos (ou Ordem do Oratório), então propagava em Roma.

Pretendeu-se ainda discernir nesse lombardo uma influência do cristianismo austero de São Carlos Borromeu, esse grande santo que se confrontou com a morte durante a terrível peste que grassou em Milão em 1576; M. Calvesi chegou a supor que o pintor encontrara o primo de São Carlos, o cardeal Federico Borromeu (1564-1631), morto em conseqüência das fadigas contraídas durante um nova peste, em 1630, e sob o episcopado do qual se desenvolveu uma escola de pintura dramática, chamada por Giovanni Testori escola dos *pestanti*, que pela eloqüência da sombra não deixa de estar em relação com o caravaggismo. E essas coisas tão miseráveis, esses homens tão humildes que se considerou como expressivos do realismo mais vulgar, não encerravam eles, para quem sabia penetrar o seu mistério, um simbolismo oculto, o do mundo da Graça? O *Cesto de frutos* da ambrosiana, com esses frutos frescos e outros excessivamente maduros, essas folhas verdes ou murchas, não conduz naturalmente a uma piedosa meditação sobre o germe da morte contido em toda vida? Seria, pois, uma "Vaidade".

Mas, nesse simbolismo polivalente apresentado por um ou por outro, não é necessário escolher? O *Tocador de alaúde* do Ermitage é uma alegoria da Harmonia, um símbolo do Cristo ressuscitado ou um andrógino celebrando o erotismo homossexual?

Para além da ortodoxia da Contra-Reforma, não evoca Caravaggio, segundo alguns, o pensamento heterodoxo de Giordano Bruno, de Campanella, dos filósofos da natureza? Uma extrapolação ainda mais ousada e extrema não chega a ver, na *Weltanschauung* de Caravaggio, afinidades com a de Copérnico?

O debate está encerrado? Tendo-se dedicado durante onze anos ao trabalho de aprofundar e passar pelo crivo todo esse conjunto de obras, Mia Cinotti, no quadro da série dos "Pintores bergamascos", dirigida por G. A. dell'Acqua, publicava em 1983 uma obra copiosa [496] sobre essa questão cem vezes retomada. Mia Cinotti cataloga noventa e duas obras autênticas, às quais cumpre acrescentar trinta conhecidas por textos e perdidas, e ela própria faz algumas atribuições, publicando *in extenso* toda a documentação conhecida sobre o artista e as obras, à qual ajuntou muita coisa graças às suas próprias pesquisas. Num longo

preâmbulo, G. A. dell'Acqua faz a exposição pormenorizada de todas as interpretações originadas por Caravaggio. Essa obra deveria ser chamada a tornar-se a "bíblia caravaggesca".

Em 1912, Herman Voss atribuía a Vermeer de Delft um quadro religioso e um quadro mitológico, ambos assinados Vermeer e que até então se julgava pertencerem a Ver Meer de Utrecht. Esses dois quadros mostram uma iluminação contrastada com os rostos na sombra, lembrando o caravaggismo. Lembrou-se então que em Utrecht houvera no século XVII artistas, como Gerrit Honthorst (1590-1656) — que passou dez anos na Itália —, Terbrugghen (1588-1629) e Dirk Van Baburen, que, seja por seu naturalismo popular, seja por suas iluminações contrastadas, ou mesmo a vela, importaram para os Países-Baixos o espírito caravaggesco [497]. Em 1933, o alemão A. von Schneider já havia publicado sobre o assunto uma obra: *Caravaggio e os neerlandeses* [498]. O primitivismo dos Países-Baixos, que resistira ao *stress* do maneirismo, teve que ceder diante da força do caravaggismo. Saccà não vira em Caravaggio o precursor de Rembrandt? Rubens, penetrado de admiração por *A morte da Virgem*, quadro liberado pela recusa da Igreja, que o encomendara, não aconselhou sua compra ao duque de Mântua, de quem era *adviser*?

A Espanha vai, também ela, oferecer ao Moloch não somente Ribera como Velásquez (Cantalamessa e Lionello Venturi) e, naturalmente, Zurbarán. A última província conquistada foi a França. Em 1914, o ousado pesquisador que era Herman Voss, agrupando alguns quadros esparsos sob atribuições diversas, ressuscitava a obra de um artista loreno do século XVII, Georges de La Tour, e essa descoberta, demonstrando que a estética dos *tenebrosi* penetrara na França, foi objeto de numerosos artigos [499]. Em 1934, La Tour constituiu o principal interesse na Orangerie de Paris da exposição dos "Pintores da Realidade", cujo catálogo fora feito por Charles Sterling. Essa designação indica claramente a vontade de provar que, afora a tradição da pintura clássica, pintura de corte de certo modo, havia na França uma forte corrente naturalista, cujos exemplos mais conhecidos são os Le Nain, mas da qual houve exemplos na província — em Toulouse Tournier, em Aix, onde passara o caravaggismo holandês com Finsonius e Trophime Bigot. Caravaggio, ainda aqui, é indicado como o precursor. Charles Sterling, Paul Jamot — conservador das pinturas do museu do Louvre —, Vitale Bloch e Herman Voss enriqueceram a obra de La Tour, sobre o qual Georges Pariset publicará em 1949 a primeira monografia exaustiva.

Nos anos 1930, Marcel Proust pusera Vermeer na moda. Nos salões, não se falava de outra coisa senão do pequeno lanço de muro amarelo da *Vista de Delft*. Em 1935, a exposição Vermeer em Rotterdam vinha em boa hora: todos correram a visitá-la. Na crítica, tudo era caravaggismo. Eu mesmo, depois de ver essa manifestação, não escrevi um artigo sobre o caravaggismo de Vermeer? Dir-se-ia que, para ter sido um grande mestre no século XVII, era indispensável ter sido tocado

pela asa do grande arcanjo negro. Os dois quadros "caravaggescos" reconhecidos como sendo de Vermeer por Herman Voss tranqüilizavam sobre esse ponto os mais irascíveis. Ainda assim, seria desejável alguma pintura mais manifestamente caravaggesca do pintor intimista, cuja obra, aliás muito restrita, foi inicialmente depurada e depois lentamente acrescida de algumas unidades. Um falsário farejou essa moda e forneceu à crítica o quadro desejado. A habilidade de Van Meggeren quando produziu *Os peregrinos de Emaús*, hoje no Museu Boymans de Rotterdam, consistiu em não fazer um Vermeer banal, mas o Vermeer caravaggesco necessário para que se completasse a obra do grande pintor de Delft [500]. A crítica babou-se de admiração, uma admiração que se dirigia não só à pintura mas a ela própria. Não houve, então, nenhuma dúvida formulada quanto à autenticidade do quadro. Bredius, considerado como o maior *connoisseur* da arte holandesa, publicou-se ele próprio no *Burlington Magazine*. Que consternação nesse pequeno mundo de *connoisseurs* quando, devido a circunstâncias do pós-guerra, um pintor frustrado, Van Meggeren, perseguido nos tribunais por colaboração com os alemães, a quem vendera duas obras falsas por ele executadas, confessou sua fraude e a provou! Só os *marchands* haviam sido prudentes. O representante de Duveen em Paris enviara-lhe um telegrama a 4 de outubro de 1937 quando este se encontrava em Nova York. O telegrama estava redigido assim: "Vimos hoje banco, grande Vermeer cerca de 1,50 m por 0,90 m, Ceia de Cristo em Emaús suposta propriedade família, autentificado por Bredius que escreveu artigo *Burlington Magazine*, novembro, 90.000 libras. Falsidade gritante." [501]

No negociante, o delírio ideológico é temperado por outras considerações, que conservam a cabeça fria e podem impedir passos em falso.

12

PSICOLOGIA E PSICANÁLISE

1. PSICOLOGIA DA ARTE

Sem dúvida a argúcia de compreensão dos professores da escola de Viena foi secundada pelo fato de que seus membros, mais que em filósofos idealistas aos quais os alemães contemporâneos pediam lições, se inspiravam nos psicólogos [502]. A psicologia, com efeito, foi honrada na universidade austríaca, que contribuiu para a elaboração do conceito de *Gestalt*. Segundo um dos vienenses mais eminentes da segunda geração, Ernst Gombrich, os estudantes que praticavam as demais disciplinas freqüentavam também os cursos de psicologia [503]. O próprio Julius von Schlosser o confessa, em 1903, no seu *Ensaio sobre uma passagem de Montaigne* [504], onde discute a origem do ornamento, no qual o moralista vê antes um fato psicológico que uma técnica. Três anos depois, Schlosser desenvolve uma idéia análoga em seu *Diálogo sobre a arte do retrato* [505]. É a época em que Emmanuel Löwy, em seu *Expressão da natureza na arte grega arcaica* [506], publicado em Roma em 1900, baseia seu discurso na noção psicológica de *Gedächnisbild* (imagem da memória), desenvolvida cerca de cem anos antes por Ernst Brücke. Não só na Grécia arcaica, ensinava Löwy, como em todas as civilizações, o morfológico decorre do psicológico, que tem suas fontes no fisiológico, a saber, para as artes plásticas, na visão retiniana.

Esta era também a idéia que guiava Schlosser quando ele analisava a arte da Idade Média [507], e a que sustentava seu assistente, o suíço Hans Hahnloser, na interpretação que este fez dos desenhos do álbum de Villard de Honnecourt [508]. Só que ele substituía o termo *Gedächnisbild* por *Gedankenbild* (imagem mental).

Em 1905, outro professor vienense, Heinrich Gomperz, expunha *Algumas condições psicológicas da emergência de uma arte naturalista* [509]. A tendência que compele a essa representação tem suas fontes no antigo poder mágico da imagem de identificar-se com seu modelo. Schlosser levou em conta essa idéia também em seu estudo sobre os *Retratos em cera* [510]. Ernst Kris foi igualmente influenciado por ela, assim como Löwy em seu estudo de 1930 sobre as *Origens da arte visual* [511], no qual ainda se atribui ao símbolo apotropaico um papel essencial. "Se me for permitida essa metáfora", escreve E. Gombrich, "eu diria que nós,

vienenses, ficamos embebidos de psicologia ao beber o leite da nossa *Alma mater*." [512] Uma obra como *A arquitetura de Borromini* [513] de Hans Sedlmayr está totalmente impregnada de psicologia. Em 1930, o autor aplica a noção da *Gestaltpsychologie* à análise das igrejas de Borromini, e na interpretação da personalidade artística desse arquiteto ele se inspira nas teorias de Ernst Kretschmer, que em seu livro sobre *O físico e o caráter* [514] introduziu a distinção entre ciclotímico e esquizofrênico. Esse ousado ensaio de Sedlmayr encoraja Gombrich em sua interpretação da arquitetura de Giulio Romano [515]. Sedlmayr apela para as mesmas noções em seu ensaio *Die Macchia Bruegels* [516], escrito em 1934, onde ele usa a noção de alienação, que Wilhelm Fraenger tomou emprestada à psiquiatria e introduziu nos estudos históricos.

No tempo de Gombrich, Hans Bühler, formado na escola da *Gestalt*, era titular da cátedra de psicologia da Universidade de Viena; teve muita influência sobre os alunos de Julius von Schlosser. Devemos-lhe um livro magistral sobre a *Psicologia da expressão* [517]; naturalmente, ele não era favorável à escola da psicanálise, que Freud desenvolvia em Viena nessa mesma época, e Ernst Kris empenhava-se em operar uma síntese entre uma e outra [518].

As origens vienenses de Ernst Gombrich e o interesse que desde cedo ele mostrou pela psicologia explicam por que consagrou um livro ao estudo das percepções visuais. Em 1959, em sua obra intitulada *Art and illusion* [519], conclusão de toda uma série de conferências pronunciadas ao longo dos anos precedentes, após uma temporada nos Estados Unidos, utilizava ele os trabalhos mais recentes da psicologia contemporânea para analisar o processo da percepção, ou seja, a maneira pela qual tratamos as informações que nos chegam do mundo visível em que vivemos e agimos, processo de interpretação e de erros que nos permite extirpar incessantemente nossas ilusões e pôr à prova nossas impressões e nosso conhecimento do mundo. Em 1982 ele aprofundava esse exame em *A imagem e o olho* [520] e, sem dúvida, lembrando-se de um antigo livro de seu mestre von Schlosser, em 1979, em *O sentido da ordem*, elaborava uma teoria do ornamento e da decoração [521].

Um psicólogo germânico, Rudolph Arnheim, emigrado para os Estados Unidos, realizou em 1954 um estudo de conjunto sobre os dados da percepção visual considerada em relação à arte. Nascido em Berlim em 1904, Rudolph Arnheim seguiu na universidade dessa cidade os cursos de um dos fundadores da *Gestalttheorie*, Max Wertheimer. Estudou sua aplicação à expressão artística. A princípio foi o cinema que reteve sua atenção [522], o que lhe valeu ser chamado em 1933 ao Instituto Nacional para o Cinema Educativo de Roma, a fim de colaborar em trabalhos com vistas a uma enciclopédia da sétima arte, trabalhos esses que foram interrompidos em 1938 em conseqüência das perseguições raciais. Estas o fazem partir para Londres em 1939 e depois para os Estados Unidos, em 1940. Em 1943 o Sarah Lawrence College de Bronxville (Nova York)

cria uma cátedra de psicologia da arte para Rudolph Arnheim, da qual ele fez um laboratório de estudos "gestaltistas". Diversos ensaios precederam seu livro fundamental, *Arte e percepção visual. Psicologia da criatividade do olho* [523].

Arnheim submeteu todas as interpretações ao princípio da *Gestalt* segundo o qual a experiência não deve ser deduzida dos fatos de sensações singulares, através de um hipotético processo associativo, o que era de regra num tempo em que se acreditava na especificidade das formas nervosas e das sensações singulares transmitidas pelo córtex cerebral; a experiência consiste, ao contrário, em apreender diretamente conjuntos perceptivos considerados cada qual como formando globalmente uma unidade estrutural que é em si mesma significante. Uma justificação elementar dessa teoria pode ser encontrada no fato muito simples de que a leitura em espelho desfigura as obras. Numerosos croquis ajudam o leitor na compreensão dessa exposição em que se consideram sucessivamente os problemas de equilíbrio, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento e expressão; muitos desses croquis são tirados de obras de arte antigas ou modernas.

Na França, o termo, senão a coisa, fora ilustrado por um belíssimo livro de Henri Delacroix, professor da Sorbonne, intitulado: *Psychologie de l'art* (1927). Colocando-se "no centro do mais belo dos mundos que o homem construiu", Henri Delacroix tenta perceber a unidade profunda que se oculta sob a diversidade dos modos de expressão. Todas as artes são, pois, consideradas nessa obra, onde domina a música, que ao autor parece uma arte mais pura, talvez, diríamos nós em nossos dias, porque a prolixidade do significante submerge um significado que permanece sepultado nos recônditos de nosso inconsciente.

Mais tarde, as pesquisas originais na França seguiram de preferência a orientação formalista dada por Henri Focillon e será necessário esperar até 1951 para que uma cátedra de "Psicologia das artes plásticas" seja atribuída pelo Collège de France a um historiador de arte, consagrando assim uma direção de pesquisas que não fora até então fecunda. O titular, René Huyghe (nascido em 1906), tivera uma carreira já longa no Museu do Louvre, onde era, quando o deixou, conservador-chefe das pinturas, contando assim com a vantagem dessa "prática" cotidiana da obra de arte que falta a tantos professores.

Vista em panorâmica, negligenciando a cronologia, mas levando em conta certos livros em preparação, a obra de René Huyghe revela uma notável coerência, comandada pelo desejo de abarcar a universalidade da produção artística humana, sempre considerada em relação ao criador [524].

Huyghe parte da idéia segundo a qual a leitura da obra de arte comporta dois graus: o visível (desenho, forma, cor, toque, etc.) e o que é sugerido pela imagem, tanto o dado individual como o coletivo. Em 1930, o desejo de compreender a arte anômica da civilização contem-

porânea criava em Huyghe o vasto desígnio de compreender a *Histoire de l'art contemporain* [525], então em pleno surto de criação, exposição histórica da realização coletiva que em 1985 encontrou sua interpretação psicológica em *Les signes du temps et l'art moderne* [526]. Mais tarde, Huyghe satisfazia seu desejo de uma visão global das civilizações artísticas ao dirigir uma história geral da arte intitulada *L'art et l'homme* [527], título bem significativo da tendência psicológica do autor.

Dialogue avec le visible (1955) e *Puissances de l'image*, dez anos depois, propunham um modo de leitura do quadro; no intervalo surgira *L'art et l'âme*, obra mais resolutamente voltada para a mensagem do inconsciente.

Outros trabalhos têm por fim seja o estudo de um artista (*Delacroix ou le combat solitaire*), seja o de um movimento ou de uma época [528].

A exploração mais avançada na pesquisa desses ritmos fundamentais produziu em René Huyghe um livro que tira seu título de uma coletânea de Élie Faure publicada em 1907, *Formes et forces*, obra espantosa que revela que as formas mais secretas da matéria, como as da biologia ou das criações artísticas, gravitam em torno de dois pólos, sem dúvida o que os chineses haviam entrevisto ao conceber o *Yin* e o *Yang*. Mas, afinal, essa bipolaridade não governa a do clássico e do barroco, sublinhada por Wölfflin? Esse livro deve muito a várias temporadas de Huyghe nos Estados Unidos, onde recebeu os amáveis conselhos de estudiosos das ciências exatas. Assim, Gombrich pudera suscitar concursos nos EUA em laboratórios de psicologia para realizar *Arte e ilusão*. Será que o pessoal é mais cooperativo do outro lado do Atlântico?

L'art et le sacré deve consagrar esses estudos de René Huyghe sobre o significado da arte na aventura humana, cujas etapas sucessivas — matéria, vida, consciência e inteligência — conduzem à ultrapassagem pelo espiritual.

II. A ARTE E O INCONSCIENTE

Era tentador aplicar, se não à interpretação da arte, pelo menos à dos artistas a relação simbólica entre atos conscientes e o subconsciente valorizado por Freud.

Todavia, essa oportunidade por vezes é discutida pelos próprios psicanalistas; alguns consideram que sua disciplina não deve ultrapassar o exercício terapêutico, outros acreditam, ao contrário — e isso no espírito de Freud —, que ela é uma ciência e deve fazer progredir o conhecimento humano [529].

Nesse domínio, são muito mais abundantes as análises que se fizeram de obras literárias do que as de obras artísticas. Sem dúvida elas são mais explícitas; além disso, o escritor é — salvo exceção — livre na escolha de seu assunto, situação de independência só conquistada

pelo artista contemporâneo, aliás ao preço da incerteza de sua vida material, mas que não correspondia ao modo de operar da arte de outrora, regulada pela "encomenda" — e disso se esquecem com demasiada freqüência psicanalistas e historiadores de arte, que especulam a perder de vista o significado da situação repetitiva, num artista, de um tema cuja escolha não lhe pertencia.

Por outro lado, a matéria proposta para a análise de uma obra de arte é idêntica àquela que, para o terapeuta, se acha implícita na relação divã-poltrona? Num caso a matéria é o sonho, noutro uma realização no domínio do *factível*, como diriam os tomistas. Ora, "o sonho olha para trás, para a infância, para o passado; a obra de arte se antecipa ao próprio artista; é mais um símbolo prospectivo da síntese pessoal e do futuro do homem que um sintoma regressivo não resolvido" [530]. [...] "Se as obras de arte são criações, é na medida em que não constituem simples projeções dos conflitos do artista, mas o esboço de sua solução." [531] Paul Ricoeur, a quem tomo emprestadas essas palavras, nos diz ainda que, para Freud, nos casos mais raros que são os dos gênios, "a libido se subtrai ao recalque, é substituída desde a origem pela curiosidade intelectual e vem reforçar o instinto de investigação, em si mesmo poderoso. Os caracteres da neurose estão ausentes, a sujeição aos complexos primitivos da investigação sexual infantil inexiste e o instinto pode se consagrar livremente ao serviço ativo dos interesses intelectuais". Freud era um humanista, apaixonado pela literatura e pela arte, sendo ele próprio um colecionador. Não é curioso que, em suas idéias estéticas — aliás bastante incertas [532] —, ele pareça ter desejado subtrair o artista à neurose, enquanto a maioria dos psicólogos do nosso tempo vêem nesse atípico um neurótico por excelência?

O próprio Freud fez algumas análises de escritores: Shakespeare, Goethe, Dostoievski, Hoffmann. Devemos-lhe somente dois estudos psicanalíticos relativos à arte, em 1910 *Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci* [533] e, dois anos mais tarde, *O Moisés de Miguel Ângelo*. Este último ensaio aborda mais a estátua que seu autor. Dominique Fernandez, ele próprio autor de uma notável psicobiografia de Miguel Ângelo [534], terá razão ao pensar que Freud, tornado reservado pela acolhida feita ao seu ensaio sobre Leonardo da Vinci, não quis, indo até o fundo, dessacralizar outro ídolo? Nessa época, o fato de se ousar atribuir aos gênios, a esses homens sublimes, motivos tão "baixos" de sua "sublimação" foi considerado, com efeito, como um atentado aos costumes. Em apoio da opinião de Dominique Fernandez, notemos que em 1914 Freud só publicou sua análise de Miguel Ângelo anonimamente, em *Imago*, apondo-lhe seu nome apenas em 1924.

Para psicanalisar Leonardo, Freud partiu de um texto do *Codex atlanticus* que evoca uma lembrança da infância do artista — lembrança ou fantasia de lembrança? Encontrava-se ele em seu berço quando um abutre, relata Freud, veio sobrevoá-lo, colocando a cauda em sua

boca e agitando-a várias vezes contra seus lábios. Isentemos Freud dessa "imagem-adivinhação inconsciente", já que o contorno do pássaro foi identificado *a posteriori* no drapejado da *Santa Ana* do Louvre pelo pastor Oscar Pfister, mas ratificada pelo médico vienense na edição de 1923. Esse dado, tendo em vista o que se conhece da infância de Leonardo, que, na idade que Freud supõe ter sido três anos, fora separado de sua mãe natural para ser admitido, após adoção, no lar matrimonial de seu pai. Freud deduziu daí a psicologia e o comportamento sexual do artista florentino, o que o leva ao sorriso da *Gioconda*.

Traduzindo por "abutre" o *nibbio* do texto original, Freud já cometia um primeiro erro, pois se trata não desse pássaro, mas do milhafre. E de golpe desaba a importância dada por Freud a um representante dessa espécie considerada pelos egípcios, pelos gregos e romanos como compreendendo apenas fêmeas, donde o símbolo da mãe, sendo *Mut* — deusa com cabeça de abutre — o símbolo da mãe. E Freud, filólogo improvisado, impressionou-se com a semelhança de *Mut* com o alemão *Mutter*, palavra que designa a mãe. Assim, caem por terra todas as especulações sobre o simbolismo do abutre feitas por um Padre da Igreja que Leonardo supostamente leu.

A gênese da *Santa Ana* do Louvre, evidenciada pela representação da mãe dupla tirada das profundezas de sua infância pelo pintor da *Gioconda*, é uma hipótese certamente engenhosa. Mas, em primeiro lugar, foi o próprio artista quem escolheu esse motivo? Sobre as condições materiais da criação desse quadro, não sabemos estritamente nada [535]. Resta a idéia, surpreendente para um exegeta da época de Freud, de ele ter feito a Virgem sentar-se no colo de sua mãe. Seria uma invenção de Leonardo ou de algum clérigo que encomendou o quadro, por razões apologéticas fáceis de conceber (símbolo da Encarnação, ou seja, do Cristo segundo a carne)? Freud acreditava ver nessa imagem insólita da Virgem adulta sentada no colo de sua mãe uma invenção de Leonardo. Na realidade, pelas razões apologéticas que indiquei mais acima, essa imagem, sem ser banal, era conhecida do tempo do artista. É freqüente no século XV na Alemanha, onde recebe o expressivo nome de *Anna Selbdritt*, estando as três personagens sagradas em posição sentada, Jesus no colo de sua mãe e Maria no de Santa Ana, a Virgem e sua mãe tendo ou não tendo diferenças de idade. Émile Bertaux já assinalava esse tema num artigo da *Gazette des beaux-arts* de 1908 [536]. É preciso fazê-lo remontar até o século XIV: duas miniaturas da escola boêmia datadas por Fritz Burger, uma de 1360, outra de 1370 aproximadamente [537], mostram o motivo completamente formado. O mais curioso é que se pode encontrá-lo na França pela mesma época — por exemplo, numa miniatura do Missal Lat. 848 da Biblioteca Nacional, que, segundo o cônego Leroquais, teria sido executada por Clemente VII, o que lhe dá como *terminus a quo* 1372 e *ad quem* 1394... No século XV, gravuras em madeira alemãs retomarão o motivo [538].

Mas não há necessidade sequer de apelar para a Alemanha ou a França para supor uma importação desse motivo na Itália. Ei-lo, no século XIV, em Luca di Tomme di Nuto e num quadro, sem dúvida florentino (foto Giraudon 29-189), em que a Virgem amamenta o menino, no século XV em Benozzo Gozzoli, em Lorenzo d'Alessandro da S. Severino [539], por volta de 1500 em Louis Bréa (retábulo de São Nicolau da catedral de Mônaco) [540]. O fato de que o tema existia, portanto, na arte italiana do tempo de Leonardo, de que este poderia inclusive tê-lo visto em quadros toscanos, reduz singularmente o alcance da observação de Freud.

Quanto ao pássaro, abutre ou milhafre, Meyer-Shapiro observou que havia um ditado italiano: *prendere l'uccello in bocca*; segundo ele, o sentido da fantasia do menino Leonardo se referia antes ao interesse que ele teria mais tarde pelo vôo dos pássaros [541].

O efeito desagradável dessa análise foi reforçado pela importância que os especialistas mal informados lhe deram, pela complacência de certos historiadores de arte. Meyer-Shapiro dedicou não menos de quarenta páginas *in-octavo* para analisar o famoso texto de Freud sobre Leonardo; aponta todos os erros além dos que evocamos, outros que decorrem de um melhor conhecimento da infância do pintor, graças a documentos recentemente exumados. Apesar disso, ele escreve que se reconhece "a mão de um mestre nessa poderosa teoria, exposta aqui com uma simplicidade e um vigor admiráveis". Esse gênero de fetichismo por um mestre até em seus erros não é próprio para encorajar os que hesitam em considerar a investigação psicanalítica como um interessante auxiliar do historiador. Essa má análise feita por Freud e a importância que os especialistas mal informados continuam a dar-lhe prejudicaram muito a credibilidade da psicanálise aplicada à arte. Todavia, essas incertezas não desmentem o valor que esse modo de investigação dos significados da obra de arte poderia ter em circunstâncias menos problemáticas.

Falei da qualidade do estudo de Dominique Fernandez, que tão bem valorizou o complexo de culpa — poder-se-ia dizer polivalente — que pesa sobre Miguel Ângelo. Esse notável ensaio, por sua data, beneficia-se de um estado completamente evoluído da disciplina psicanalítica. Embora padeça de certas imprecisões em vista de sua data precoce, um dos melhores estudos de psicobiografia já feitos por um artista me parece ser o que Karl Abraham, um dos mais notáveis alunos de Freud, consagrou ao pintor ticinense Giovanni Segantini [542]. A tendência melancólica desse artista, que finalmente o teria levado ao que Karl Abraham chama de "suicídio inconsciente" na montanha, enquanto trabalhava no *Tríptico dos Alpes*, o autor encontra sua gênese no fato de que o pintor perdeu a mãe antes dos cinco anos, o que provocou um outro trauma, pois teve que deixar a terra natal para seguir seu pai numa grande cidade estrangeira. E foi essa melancolia que o levou — trata-se, no sentido próprio, de "pulsão" — a abandonar a maneira naturalista

banal, pela qual começara, por uma arte de significado simbólico que celebra a maternidade e exalta a beleza da natureza, compensando assim os dois traumas da infância. Essa análise, bem apoiada numa pesquisa biográfica sólida, encerra especial interesse por ter sido escrita em 1911; foi completada em 1924, no momento de sua publicação.

O risco da psicanálise para a interpretação da "obra de arte", além do fato de só poder abordar artistas, e não a arte, é que ela não está ao alcance do historiador; quanto ao psicanalista, não pode abordar um problema artístico de fora sem estar suficientemente informado sobre os seus pormenores.

A reunião das duas disciplinas constitui o principal interesse da coletânea de ensaios [543] de Ernst Kris (1900-1957), cuja história merece ser brevemente contada. Kris seguira em Viena os cursos de Max Dvoràk e Julius von Schlosser; foi encarregado do departamento da escultura e dos objetos preciosos dos séculos XV e XVI no Museu de História da Arte de Viena, tornando-se um dos maiores conhecedores da glíptica do Renascimento. Freud o consultara sobre uns camafeus de sua coleção particular, e em 1927 Kris desposou a filha de um amigo íntimo do mestre, ele próprio médico e seu colaborador. Kris, aliás, se fez psicanalisar por Freud em 1924 e desde então se apaixonou por essa nova ciência; o primeiro problema de psicanálise da arte que se lhe colocou foi a série dos retratos em bronze do escultor psicótico Messerschmidt no Belvedere; para esse estudo ele aplicou as demonstrações do professor de psicologia Hans Bühler e inclusive teve a secundá-lo uma de suas assistentes, Ruth Weiss. Animado pelos resultados dessa pesquisa, Kris estendeu-a às famosas estátuas dos fundadores do coro do Domo de Naumburg, cujos caracteres são tão fortemente marcados.

Kris queria deixar o museu para se entregar à psicanálise, mas Freud, interessado em ter em seu círculo alguém que lidasse com duas disciplinas tão diferentes, aconselhou-o a ficar, confiando-lhe a revista *Imago*. Em Viena, Kris projetou fazer com Gombrich, como ele aluno de Schlosser, um ensaio sobre a caricatura que foi abandonado devido à partida de seu colega, chamado ao Instituto Warburg em Hamburgo em 1935. Em 1938, Kris, que era judeu, se viu obrigado a deixar Viena por Londres onde foi acolhido como uma personalidade já reputada. Durante a guerra, ele aconselhava os serviços da BBC sobre a interpretação do significado a dar à propaganda nazista, tarefa que continuou a exercer no Canadá. Após a guerra, ensinou em diversos institutos dos Estados Unidos, notadamente na Yale University, mas sua carreira foi interrompida em 1957 por uma crise cardíaca.

O primeiro tratado com o título de *Psychanalyse de l'art* foi publicado em 1929 por Charles Baudoin (1893-1963) [544], aluno de Freud e depois de Jung. Baudoin era um psiquiatra genovês que encontrei várias vezes nos colóquios de metapsiquismo dos *Estudos carmelitanos*, cujo animador era o padre Bruno de Jesus-Maria. De temperamento medita-

tivo, ele descansava diariamente do árduo contato com os doentes — que recebiam então o nome de alienados — cuidando de seu jardim. Seu livro, que abrange tanto a literatura como a arte, é rico de substância porque não é apenas teórico, mas também fundado na *praxis*. Com efeito, Baudoin publicou interpretações de obras de arte ou de literatura que fizera por meio de seus doentes. Charles Baudoin, que renegou Freud, põe em prática a filosofia do inconsciente de Jung.

Uma de suas alunas, Gilberte Aigrisse, aplicando diretamente os princípios do binômio extroversão-introversão e dos cinco níveis da psique segundo o sistema de Jung, publicou em 1960 uma notável *Psychanalyse de la Grèce antique* [545], em que a arte é tomada como testemunha, do mesmo modo que a expressão literária e filosófica, desse "processo de individuação balizado pela confrontação entre os arquétipos, que desemboca numa das experiências mais perfeitas conhecidas pela humanidade de equilíbrio entre as faculdades". Esse texto contém algumas das mais belas páginas jamais escritas sobre o *kouros*.

A vantagem da interpretação psicológica à maneira de Jung sobre a da psicanálise freudiana é que a noção de inconsciente coletivo permite aplicações a entidades socioculturais.

Os estudos psicanalíticos sobre Van Gogh foram abundantes. O assunto era transparente, e no entanto as opiniões divergiam. Confesso que a todas essas análises prefiro o estudo, tão clarividente, de Gilberte Aigrisse, baseado numa interpretação dos símbolos contidos em seus quadros, que infelizmente permaneceu inédito.

Uma obra que teve sua hora de celebridade é a *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre* [546], escrita diretamente em francês pelo Dr. Dracoulidès, psicoterapeuta helênico, que conheci também nos colóquios dos *Estudos carmelitanos*. Ao contrário do taciturno Baudoin, era um apaixonado. O contato dos dois homens era pitoresco. Baudoin se subtraía com uma palavra à eloqüência de Dracoulidès, enquanto este se beneficiava de uma grande riqueza de experiências. Tinha sido aluno da Escola de Belas-Artes de Paris e publicou em sua língua materna romances e poemas; traduziu para o grego poetas franceses. Considerava que os sofrimentos e frustrações, sobretudo os de natureza afetiva e principalmente sexual, são catalisadores do talento artístico e que a criação age como uma compensação aos conflitos psíquicos e às frustrações da vida. Insistia no fato de que o fator sofrimento psíquico está ligado à inspiração da criação artística tanto quanto ao desejo de gozo artístico.

Sem dúvida a tendência do Dr. Dracoulidès em ver no artista mais ou menos um neuropata — e Freud se recusava a isso — se deve ao fato de que ele tirava seus exemplos da arte contemporânea.

As relações de Freud com a arte de seu tempo foram mais tensas. O médico vienense herdara do romantismo germânico essa devoção pela arte grega que, segundo vimos, remontava a Winckelmann; ele próprio foi um colecionador de antiguidades [547]. Em história da arte, seu gosto

ia para Jakob Burckhardt. Assim, quando os surrealistas o reivindicaram, ele os achou "loucos a 95°", como se diz do álcool".

Um grande ponto de ruptura da aventura freudiana ocorreu em 1924 quando seu discípulo até então mais fiel, Otto Rank (1884-1939), escreveu *O trauma do nascimento* [548].

Para Sigmund Freud, a angústia inerente à psique se deve ao recalque de seus intintos sexuais infantis em conseqüência das proibições que sobre ela faz pesar a sociedade. Otto Rank procura as causas dessa ansiedade na vinda ao mundo da criança que vê romper-se a unidade fundamental com a vida orgânica de que ela desfrutava durante o período fetal.

A publicação de *O trauma do nascimento* levou, pois, à ruptura entre Freud e Otto Rank, diretor de *Imago* desde 1912. Freud replicou em 1931 por sua série: *Inibição, sintoma e angústia* [549]. O desentendimento foi tão longe que Rank sentiu a necessidade de sair de Viena. Dirigiu-se inicialmente a Paris, e depois, em 1936, aos Estados Unidos, onde ensinou em Filadélfia.

Enquanto Freud interpretava os sonhos dos indivíduos, Rank interrogava o que poderia ser considerado como os sonhos da humanidade, isto é, os mitos. Sua contribuição nesse domínio foi considerável. Ele pertence ao nosso assunto pela importância que deu à obra de arte. Em 1905 já havia escrito um curto ensaio sobre *O artista* [550], mas ainda não se havia libertado do que mais tarde chamou de "o mecanismo freudiano". Por certo, qualquer explicação única para a variedade dos comportamentos humanos pode ser considerada como tendo um caráter "mecânico". Todavia, o "sistema" de Rank, para não ser desprovido desse arbítrio, tinha a vantagem, ao libertar-se do automático que oblitera a sexualidade pura, de uma abertura para um mundo muito mais vasto. É esse caráter universalista que constitui o valor de *A arte e o artista* [551], escrito por Rank durante seu "exílio" em Paris em 1930 e publicado mais tarde em língua inglesa nos Estados Unidos. Pena que esse livro só tenha sido lido pelos psicanalistas, pois sua mensagem quanto à obra de arte é de grande alcance. É uma obra tão rica, abre perspectivas sobre tantas profundezas psicológicas, sobre tantos mitos e crenças, tudo isso repercutindo em ecos ao longo do texto, que, resumindo-a em poucas linhas, nos arriscaríamos a falsear-lhe completamente o sentido. A abundante bibliografia consultada por Rank prova a fecundidade desde esse tempo dos estudos germânicos no domínio da psicologia individual e coletiva e também dos mitos e das civilizações primitivas na passagem do século XIX para o XX.

Como para todos os psicólogos dessa época que tratam da arte, a palavra inclui tanto atividades poéticas e literárias quanto as da arte propriamente ditas. Trata-se, na verdade, do "poiético" de Paul Valéry.

Para Freud, a arte é o produto do desejo (*libido*), não por um jorro direto, mas pelo caminho tortuoso da compensação a um recalque desse desejo imposto pela sociedade que se interpõe entre o criador

e sua obra. A alma só se manifesta nessa água turva da neurose, da qual, entretanto, Freud, que é um romântico, dispensa certos gênios, admitidos a abeberar-se na fonte pura. Rank encontra a origem da criação artística na crença do homem na imortalidade da alma, isto é, na fé em sua faculdade de renascer; o desenvolvimento e a mudança das formas artísticas estão ligados às transformações paralelas da concepção da alma e de sua sobrevivência.

Recorrer automaticamente à sexualidade, como o faz Freud, para encontrar as fontes da criação é afastar-se de suas verdadeiras causas. A noção de "recalque", essencial para Freud, é para Rank um fator negativo, mais apropriado para desviar-nos da criação.

Rank distingue três fases na evolução das formas de arte. A fase primitiva, animada por um tipo de pensamento que Freud denomina "inconsciente", Bleuler "artístico", Jung "simbólico", Lévy-Bruhl "pré-lógico" e Cassirer "mítico", no qual o homem vive em estreita união com os cosmos. O instinto lúdico que desde a origem acompanha as manifestações do sagrado e que é fonte de prazer vem estimular a pulsão artística, como Schiller já havia pressentido antes de Huinzinga.

Na fase clássica o homem restaura o sentido da unidade perdida, vendo em seu ser um microcosmo, projeção do macrocosmo, chegando a identificar as partes de seu corpo com o mundo astral. A arte clássica, baseada numa significação social do gesto criador, atinge a eternidade graças à idealização e encontra sua expressão na idéia da beleza.

Finalmente a terceira fase, a da arte moderna, buscando mais a verdade que a beleza, repousa no conceito do "gênio"; o artista é animado por um desejo individual de imortalidade que o faz procurar a fama durante sua vida e a glória póstuma. Somente nessa fase, em que ele utiliza sua experiência vital, é que Rank acredita na eficácia do método monográfico ou biográfico.

Na realidade, pela psicanálise, tanto para Freud como para Rank, o mundo moderno, para explicar a fraqueza congênita da condição humana, só fez substituir por uma causa fisiológica uma causa espiritualista, a do Paraíso Perdido em conseqüência de um "pecado original". Para os judaico-cristãos, há um trauma no nascimento que é a entrada no mundo do pecado, do qual só a morte nos pode libertar, essa morte que os santos do cristianismo consideravam como o verdadeiro dia do nascimento, *natalis dies*.

Para Rank, é na imagem do mundo do antigo Oriente que se encontra da unidade primordial do indivíduo com o universo a expressão mais clara, mas os mesopotâmios só farão levar a um estádio mais elevado de cultura um instinto que havia animado todos os povos primitivos.

Em verdade, a largueza de pensamento de Otto Rank o diferencia daquilo que ele próprio denomina mecanismo da psicanálise. Ele figura neste capítulo unicamente pelo fato de, em sua origem, ter estado estreitamente unido ao doutor Freud.

A psicanálise da arte foi em geral mal acolhida pelos historiadores, sendo que os de estrita observância a ignoraram. Alguns, que admitem os poderes terapêuticos da psicanálise, acham que ela não deve extrapolar de seu objetivo médico. Outros esfregam as mãos com os "novos filósofos" e exclamam: "Freud está morto" e passam uma esponja sobre suas teorias. Outros, embora dados à leitura dos símbolos, consideram vã a psicanálise aplicada às obras de arte. Assim, Ernst Gombrich [552] acredita que a imagem da pomba como emblema da paz é imemorial e que não há necessidade, para explicar sua escolha por Picasso para uso político, de ir buscar apelos na infância do pintor. Dominique Fernandez observa que os estruturalistas se insurgem contra esse sistema que consiste em pôr de lado a obra para reportar-se ao autor, "em soltar a presa pela sombra".

Um exemplo notável dessa posição é a severa análise estrutural [553] que Jean-Claude Bonne fez do famoso texto freudiano sobre Leonardo da Vinci. Essa crítica textual compacta, feita sobre o original em língua alemã e as traduções não raro defeituosas que o propagaram, revela nessa obra demasiados resíduos de ideologia tradicional mal assumidos, mas também defeitos de lógica estrutural, deslizamentos de sentido que redundam em ambigüidade, investimentos simbólicos equívocos em que significados e significantes se intercambiam entre si com demasiada freqüência numa cadeia de substituições cujos elos acabam por se embaraçar. A batida de cauda do famoso abutre na boca do menino não é vista ao mesmo tempo como símbolo do pênis do pai, atribuído pela criança à sua mãe, gesto de *fellatio*, reminiscente do ato de sugar o seio materno e por fim beijo da mãe, lembrança latente que sobe das profundezas ao nível do desejo sob a forma do sorriso que obsedará Leonardo tanto em seus desenhos quanto em suas pinturas?

Se a psicanálise e a história da arte se tocaram sem contudo se penetrar, não é menos verdade que a teoria do doutor Freud faz parte do código cultural de um tempo em que até as camareiras têm seus "complexos" e nem sempre fazendo referência automaticamente "à lata de lixo da sexualidade infantil", como dizia Jung, de quem ela parece continuar a apavorar o narcisismo do ego entre nossos contemporâneos, não é menos verdade que muitos biógrafos, para dar um tom moderno à sua psicologia, gostam de embelezá-la com algumas tintas de psicanálise, tomando emprestados a esta última termos e noções, sem preocupar-se com as derrapagens de significados que quase sempre, e sem se aperceber disso, lhe impõem.

Para Freud, a criação artística — salvo, como vimos, no caso de certos gênios — está ligada à neurose de angústia nascida de um conflito com o meio ambiente, portanto de origem psicológica, mas eis que, segundo trabalhos biológicos recentes, a ansiedade deve ser concebida não em termos exclusivamente psicológicos, mas de acordo com o modelo da patologia médica como tendo por origem uma anomalia bioquímica do sistema nervoso, podendo-se localizar sua sede em certas zonas do cérebro (lóbulo frontal — sistema límbico *locus coeruleus*). Freud irá juntar-se a Platão no armário das velhas fantasias? Alguns denegridores do doutor vienense não serão levados a lamentar seu "espiritualismo", que procurava a sede das doenças da alma na própria alma, e não no corpo [554]?

A psicanálise conhece atualmente uma crise que vai ao ponto de se ter podido intitular um artigo: "A hora do fechamento soou para o jardim do doutor Freud?" [555] Quer seja mais ou menos verdadeira, a psicanálise, por todo o movimento que produziu nas ciências humanas, terá provocado análises em profundidade, levando os exegetas a ver nos objetos representados pelos artistas algo diverso de uma escolha determinada por meras considerações formais.

Comparar o que diz Lionello Venturi em 1936 sobre as maçãs na arte moderna à erudita dissertação [556] publicada sobre as de Cézanne por Meyer-Shapiro em 1968 é opor duas gerações e medir o enriquecimento que a investigação psicológica trouxe à interpretação da obra de arte. Para Lionello Venturi, se as maçãs são tão abundantes na arte moderna, "é porque o motivo simplificado dava ao pintor o ensejo de se concentrar em problemas de formas". Para Meyer-Shapiro, Cézanne, ao pintar maçãs, "podia, graças a suas cores e a suas disposições variadas, expressar um registro de estados de alma mais extenso, desde a severa contemplação até a sensualidade e o êxtase". Vasculhando a vida do pintor e notadamente suas relações de juventude com Zola, acredita ele que, por transferência ou deslocamento, a maçã, símbolo do fruto em si com todas as conotações de sensualidade que essa palavra comporta, corresponde em Cézanne a um estímulo erótico recalcado. Tendo descoberto que Cézanne comentava numa carta a Zola o amor do pastor Corydon pelo pastor Aléxis num *Écloga* de Virgílio, e dispondo assim da prova do interesse dos dois jovens pela poesia latina, Meyer-Shapiro não encontrou a fonte de um quadro de juventude, falsamente designado como o *Julgamento de Páris*, num poema de Propércio celebrando a idade pastoral em que os frutos e as flores eram a riqueza dos jovens pastores que os ofereciam como preito de amor?

Será necessário mais de meio século para que se traduza para o francês a obra escrita em 1922 pelo alemão Hans Prinzhorn *Pinturas dos doentes mentais* [557], elaborada a partir das observações feitas por esse médico no asilo de Heidelberg. Uma tradução tão tardia já não tem, aliás, senão um interesse histórico, já que a questão foi amplamente desenvolvida mais tarde. Esse livro de Prinzhorn logo se tornou conhecido dos especialistas e mesmo dos artistas. No ano de sua publicação, Max Ernst o comunicava a Paul Éluard, que o deu a conhecer aos surrealistas, cujos fundadores, Bréton e Aragon, não o esqueçamos, haviam estudado medicina.

O doutor Prinzhorn se interessava pelas artes, tendo feito em 1909 uma dissertação inaugural sobre Gottfried Semper [558].

Foi na França, entretanto, e muito mais cedo, que um médico se interessou por esse gênero de atividade artística; o doutor Tardieu, em 1872, em seu *Étude médicolégale sur la folie*, chamava a atenção para o fato de que a análise desses desenhos e pinturas poderia ter, por conhecer os "automatismos" dos doentes, o mesmo interesse que aquela que já vinha sendo feita muito tempo depois de seus escritos.

São igualmente documentos clínicos o que via em suas obras o doutor Max Simon, que lhes consagrou dois estudos em 1876 e 1888.

Por essa época preocupava-se muito, nas salas de nosologia, com as doenças mentais e pretendia-se dar-lhes um caráter de codificação rigorosa que hoje se acha um tanto abandonado.

No primeiro quartel do século XX, intensificar-se-á nos asilos a exploração desse gênero de expressão dos alienados, na Suíça e na Alemanha, onde ela se ligará ao estudo da esquizofrenia, comportamento anormal assim batizado por Bleuler em 1911. Vinte anos depois aparecia a obra de Prinzhorn, a primeira que continha uma ampla ilustração. Em vez de isolar o assunto ele ligava sua análise ao conceito, então novo, da *Gestalt*. Era ele o primeiro a mostrar, em comparação, obras contemporâneas de artistas "novos" tomadas emprestadas aos expressionistas alemães.

Após a Segunda Guerra Mundial, médicos franceses, como o doutor Ferdière, o doutor Wiart e o doutor Volmat, de quem todo historiador de arte devia ter lido *L'art psychopathologique*, publicado em 1956, dedicaram-se a romper a rigidez dos conceitos que ameaçavam considerar as obras de arte dos doentes mentais enquanto tais, e as articularam com a produção artística em geral, o que era, aliás, tanto mais tentador quanto certos artistas da arte contemporânea mostravam analogias formais incontestáveis com as produções artísticas dos pacientes, o que já tinha sido observado por Prinzhorn.

Nesse mesmo momento, um conhecimento mais extenso das artes das aldeias da África e da Oceania, um interesse súbito pelos desenhos de crianças, devido às pesquisas de pedagogia e de pediatria, permitiam perceber uma melhor comunicação entre os diversos estados da psique, individual ou coletiva, tendo a tela constituída pela pregnância da estética ocidental sido invertida pela arte viva. Percebeu-se então que as fronteiras entre a neurose, a psicose e até mesmo o estado normal (se é que existe um) se mostravam cada vez mais imprecisas.

A prática da arte está hoje universalmente difundida nos hospitais psiquiátricos, não só como elemento de diagnóstico mas também como fator terapêutico. Faz-se em enorme consumo de cores, de papel, de lápis, de pincéis, de massa para modelar. Cada centro psiquiátrico tem uma escolinha de belas-artes, onde o mestre não deve ensinar nada, contentando-se em pôr o aluno em contato com os materiais e em ensinar-lhe a maneira de empregá-los, pois essa linguagem, para ser autêntica, deve conservar toda a sua espontaneidade. Os documentos assim

produzidos são analisados e classificados; constituem arquivos de tal importância que sua consulta só pode ser feita por processos mecanográficos. Isto acontece no hospital Sainte-Anne de Paris, onde, sob o patrocínio da fundação Polignac-Singer, se organizou em 1963 um centro de documentação que compreende várias dezenas de milhares de peças. Um sistema bastante aperfeiçoado de "grades" permite respostas precisas às perguntas feitas.

Para sincronizar as pesquisas, em 1959 fundou-se a Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, da qual o doutor Volmat era presidente e o doutor Claude Wiart secretário-geral. Essa sociedade realizava um congresso de três em três anos. Em 1967 esse congresso teve lugar em Paris e no hospital Sainte-Anne, cujo centenário se celebrava, era mostrada um exposição internacional da qual participaram trinta e cinco países. Um campo de estudos excepcional se achava, pois, reunido em Paris, não só para os psiquiatras e psicanalistas como para os críticos e historiadores de arte. À parte o artigo que eu próprio escrevi [559] — era eu o presidente de honra da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão —, não houve nenhum eco na imprensa. É difícil tirar os espíritos da rotina em que se acomodaram.

Passados dez anos, parece que a mentalidade dos meios artísticos franceses está mais aberta. Num periódico tão sério como a *Revue de l'art*, publicou-se em 1980 um estudo histórico de tomada em consideração dessa arte dos alienados por Françoise Will-Levaillant [560]; e eis que à última hora a não menos grave *Gazette des beaux-arts* (maio-junho de 1986), num artigo de dez páginas de Michel Thévoz, ressuscita um precursor francês de Prinzhorn, o doutor Marcel Réja, que escreveu uma *Art des fous* em 1907.

13

RENOVAÇÃO DE DETERMINISMO

Todo praticante de um ramo das ciências humanas não pode evitar encontrar-se face a face com essa mola incompressível, essa mônada irredutível que é o marxismo. Pretendendo-se uma filosofia, ele deixou de ter o espírito desta quando foi posto em prática. Assumiu então as características de uma religião, com todo o seu aparato: a Igreja, a fé, os dogmas, a Inquisição, tirando do cristianismo suas metas finalistas para alimentar a esperança dos homens, apoiando-se, à revelia deste, na noção de pecado, um pecado que recobre toda a história da humanidade, antes da redenção trazida em 1848 pelo *Manifesto comunista*; mas qual era o alcance do marxismo quando ele não passava de uma "política"?

Os exegetas do marxismo e particularmente os que quiseram extrair dele uma estética se chocaram com o fato de que nem Marx nem Engels incluíram a operação artística no materialismo dialético. Marx teria feito o plano de uma estética, mas as notas a esse respeito se perderam. Assim, somente através dos *disjecta membra* [561] é que se deve tentar reconstruir o que teria podido ser um corpo de doutrina elaborado pelo encontro de Engels, que trazia um gosto germânico algo provinciano, e de Marx, mais europeu, mais sistemático e que seguira as aulas de August Wilhelm Schlegel em Bonn.

O fenômeno artístico é visto por ele como uma atividade cultural que distingue o homem do animal. Essa atividade surgiu com o *Homo sapiens*, que submete o mundo material à sua inteligência e pouco a pouco se transforma em *Homo ludens*. Não se trata de um fenômeno isolado, mas em estreita relação com o meio social, político, religioso e científico, num sistema de dependências mútuas. No entanto, essa inter-relação não compromete as especificidades do gesto artístico, mas este, como todo fato de cultura, não escapa à relação dialética com o fenômeno que faz do trabalho humano submetido à opressão uma alienação. O artista, assim, só deixará de ser alienado na sociedade futura; é então que emergirá o *Homo aestheticus*.

O húngaro comunista György Lukács, ele próprio autor de uma *Estética*, não diz a propósito das idéias estéticas de Marx: "Estamos na presença de uma situação paradoxal: existe uma estética marxista e ao mesmo tempo não existe, pois é preciso adquiri-la e criá-la por meio de pesquisas pessoais e, não obstante, o resultado dessas pesquisas

só faz representar e fixar em conceitos o que já existe em idéias"? Esse paradoxo, porém, se resolve por si mesmo se considerarmos o conjunto dos problemas à luz da dialética marxista. Mais adiante, ele acrescenta: "Somente considerando a realidade com um espírito livre, fazendo dela o objeto de um estudo aprofundado, é que se pode atingir este duplo objetivo: permanecer fiel à realidade e igualmente ao marxismo." [562] Singular liberdade essa, acorrentada a uma dialética.

Entretanto, Marx, que colocava acima de tudo a arte grega, era atormentado pela inserção da arte em seu sistema. Não lhe sucedeu confessar que certos períodos de grande floração artística não estão relacionados com o desenvolvimento geral da sociedade contemporânea?

O fato de que na sociedade que, sem corresponder àquela com que Marx sonhava, pode reivindicar ser a mais estreitamente inspirada em seus princípios o artista se encontra alienado mais que nunca o foi numa sociedade anterior não facilitou a tarefa dos marxistas que quiseram escrever sobre a arte. Os mais militantes não levaram suas investigações mais longe que pesquisando a relação dialética necessária entre qualquer fato artístico e um fato social ou econômico.

O primeiro livro de história da arte que na França se vale da crítica marxista é o de Agnès Humbert, datado de 1936: *Louis David peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*. Agnès Humbert era então assistente do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris. Sem embargo de várias alusões venenosas à vida da aristocracia sob o Antigo Regime e à dos "aventureiros" do Império, se não fosse seu título não saberíamos o que essa obra, que aliás denota um espírito perspicaz, deve especialmente ao materialismo dialético: "Estudar um artista imparcialmente, constatando simplesmente os fatos, ver como os acontecimentos ajudaram a construir uma obra, em que a arte, ao contrário, faz desviar, procurar e compreender até que ponto a ação das coisas condiciona a ação do espírito, parece aos marxistas um método mais seguro que aquele que se deixa arrastar a cada passo a considerações sentimentais e literárias. [...]" Se este é o programa da crítica marxista, quem não haveria de aderir a ele!

Agnès Humbert, ao escrever essa profissão de fé, não se deu conta de que cometia uma heresia em relação à sua doutrina; a locução "até que ponto" supõe uma relatividade ali onde o marxismo exige um absoluto; todo fato de cultura (ideologia) é *necessariamente* dependente de um estado econômico e social que provoque tal ou tal aspecto da luta de classes.

A tentativa de Edward Fuchs (1870-1947) de mostrar fatos artísticos na estreita dependência de ideologias de classes dominantes era de certa forma uma trapaça, de vez que ele tomara por objetos de estudo expressões artísticas comandadas com demasiada evidência por fatos de sociedade, a caricatura e o erotismo [563], vale dizer, menos obras de arte em toda a "gratuidade" do termo que "ilustrações". Apaixonado pela sátira

social, Fuchs consagrou a Daumier a primeira grande monografia (com *corpus*) [564] de que esse artista foi objeto. Ela não faz grande honra ao faro de *connoisseur* de seu autor, pois esse livro sobrecarregou a obra de Daumier de inumeráveis falsas pinturas, das quais meio século de crítica ainda não conseguiu desembaraçar completamente a história da arte.

Entretanto, há pensadores mais resolutos que se vêem tentados, se não a forçar as portas de bronze, pelo menos a entreabri-las [565]. É o que faz em 1973 Nicos Hadjinicolaou em *Histoire de l'art et lutte des classes*. Parte ele, antes de tudo, da distinção já clássica entre "marxismo vulgar" e "neomarxismo" para se desembaraçar do empecilho de uma aplicação estrita da dialética no estudo da arte transformada em "ideologia ilustrada", ao passo que o artista é um "produtor de imagens". Um rápido exame dos diferentes métodos de história da arte — incluindo a sociologia da arte — lhe permite rejeitar todos eles como maculados pela ideologia burguesa. Em seguida, depois de apresentar alguns exemplos, o autor faz uma exposição da "ciência da história das ideologias ilustradas, ramo particular do materialismo histórico que se refere a uma região do nível ideológico, possuindo uma autonomia relativa", programa ambíguo, como se vê, orientado por essa noção marxista das atividades ideológicas que são sempre dominadas por interesses de classes, mas em que lhe acontece recair no formalismo que ele reprova na história da arte clássica.

Nascida às vésperas da ascensão do nazismo, mais tarde exilada nos Estados Unidos, regressando depois à Alemanha Federal, a escola de Frankfurt [566] tentou renovar o marxismo "vulgar" refrescando-o nas fontes sempre vivas do hegelianismo; desse modo ela atingiu a estética. Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), mais conhecido apenas pelo sobrenome de Adorno, que é o de sua mãe, edificou uma *Teoria estética* (1970) [567], cuja dialética paira muito acima do jugo da mecânica marxista. Mas não é nosso propósito analisar-lhe o conteúdo, já que se trata de pura estética categorial, não ligada à historicidade.

Para compreender a atitude de historiadores de arte compenetrados da transcendência da obra de arte, mas desorientados pela dialética marxista e tentando contorná-la, quando não, por vezes, esquecê-la, talvez seja melhor interrogar Max Raphaël (1889-1952), de quem tanto a vida como a aventura intelectual são características dos tormentos de um espírito que quer se libertar ao mesmo tempo das coações de uma época perturbada por uma política ditatorial e das que uma posição doutrinal impõe ao seu espírito [568].

Max Raphaël completa seus estudos universitários berlinenses e muniquenses em Paris, onde segue os cursos de Bergson e freqüenta Rodin e Picasso. Após a Primeira Guerra Mundial, vive solitário na Suíça e depois em Berlim; professou na Escola do Povo dessa cidade [569], organismo comunista. Deixa a Alemanha em 1932; depois de uma passagem por Zurique, instala-se em Paris (onde o conheci), onde publica

em francês sua primeira obra de estrita ortodoxia marxista: *Proudhon, Marx, Picasso, trois études sur la sociologie de l'art*, que testemunha uma dialética bastante elementar. Não distingue ele no pontilhismo de Seurat uma relação dialética com o sistema capitalista das sociedades por ações?

De volta à Alemanha, em 1934, publica uma *Teoria marxista do conhecimento* [570], análise mais "fina", porém logo se vê obrigado a fugir diante da escalada do nazismo. Ei-lo novamente na França em 1935. Depois de ter sido internado num campo de concentração quando eclode a Segunda Guerra Mundial, consegue emigrar para os Estados Unidos, onde viverá onze anos, durante os quais se concentrará nos problemas da história da arte como ciência. Escreve um livro que será publicado em inglês após sua morte: *As questões da arte* [571], no qual se mostra muito heterodoxo em relação às suas convicções políticas, rejeitando inclusive a sociologia da arte e não temendo o mais puro formalismo. "A teoria da arte, a história e a crítica de arte têm em comum o fato de cada qual possuir um objeto específico, levado a um grau de abstração pura, e de buscarem seus princípios em sua imanência. A sociologia da arte, ao contrário, baseia-se num material externo à arte. Teoria da arte e sociologia da arte pertencem pois a duas esferas diferentes do conhecimento." É possível estar mais longe do marxismo?

Em sua obra sobre *A arte e a sociedade*, em 1916 [572], o alemão Wilhelm Hausenstein, que já conhecemos por seu livro sobre o barroco, estudava o problema das relações da arte com a sociedade num espírito hegeliano, vendo suceder-se os períodos de tendências individualistas (arte românica) e aqueles em que o espírito coletivo é mais coerente (arte gótica). Na França, a obra de Charles Lalo (†1953), *L'art et la vie sociale* (1889), teve pouquíssimas repercussões, não mais, aliás, que a de Jean-Marie Guyau (1877-1953), *L'art au point de vue sociologique* (1890). Essas obras só são encontradas citadas, e ainda assim indiretamente, em livros alemães.

A obra precitada de Wilhelm Hausenstein não teve, tampouco, muita repercussão.

Foi por um autor de língua germânica que a sociologia da arte conheceu uma certa difusão na França. De origem húngara, Arnold Hauser fizera parte em 1915, em Budapest, de um círculo de estudos que reunia intelectuais progressistas, notadamente Friedrich Antal, György Lukács e Karl Mannheim. Aderiu ao partido comunista húngaro em 1918 e foi comissário da Instrução na efêmera república de Bela Kun, o que teve por conseqüência, quando esta foi derrubada, obrigá-lo a emigrar no verão de 1919. Recém-saído da República dos "camaradas", deambulou pela Europa e foi parar na Alemanha, em Berlim. Novamente reduzido ao exílio por Hitler, fixou-se em Londres até 1977, regressando então a Budapest para ali morrer. A *Sociologia da arte*, publicada em alemão [573], extrapola largamente do domínio indicado pelo título. Se

bem que as belas-artes tenham aí um lugar preponderante, cumpre acrescentar que as alusões à música e, ainda mais, à literatura são freqüentes. O tomo III é quase inteiramente dedicado à arte contemporânea e pode, portanto, ser considerado como se referindo mais à crítica de arte que à história da arte. O tomo II, intitulado *Dialética da criação e da sensação*, é um verdadeiro monumento erigido para a glória do hegelianismo. "Enquanto o silogismo é uma fórmula metodológica vazia [...] a dialética se move pelos princípios da negação, sem os quais nenhum desenvolvimento mental ou histórico se poria em movimento, e pelo da ultrapassagem, sem o qual ficaríamos na simples negação." A arte representa o exemplo-modelo da relação dialética. O nascimento da arte sob a forma objetual, a configuração estrutural da obra de arte, as fases da criação artística e o desenvolvimento dos estilos históricos são igualmente manifestações dialéticas da espécie mais pura, mais unívoca, mais irrecusável. A constituição paradoxal da arte reside essencialmente na contradição pela qual, por um lado, ela é *mimesis* em relação à realidade e, por outro lado, é a quintessência das "construções ilusórias, criações fantásticas, imagens do desejo. A arte representa a unificação paradigmática da liberdade e da coação, da anarquia e da regra, do logro e da fidelidade à natureza singular e do típico, da imanência formal e da transcendência sistemática".

As relações da arte com a sociedade são complexas e ambivalentes, quer porque o artista precede a sociedade e a orienta, quer porque lhe segue as diretivas. Seja como for, os valores humanos que não aparecem sob uma forma esteticamente válida no plano artístico não existem. Eis, pois, introduzida uma noção qualitativa que parece ao autor antecedente a qualquer outra consideração. Toda obra de arte representa uma imagem desejada e ideal da vida. Cada uma é expressão do desejo, de uma espécie de lenda ou de utopia. Hauser confessa que certas obras, como a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci, os afrescos dos quartos vaticanos e a abóbada da Capela Sistina, são sociologicamente não explicadas; ali não se encontra nenhuma relação racionalmente identificável com os *stimuli* aos quais as obras devem sua existência. Proposição surpreendente para um sociólogo e que só me parece explicável pela admiração do autor, pois acho, ao contrário, que todo o ciclo confiado a Rafael guarda uma relação inequívoca com as intenções dos humanistas de Júlio II e Leão X, enquanto a Sistina de Miguel Ângelo exprime a recusa dessa ética e dessa estética. Arrebatado por seu entusiasmo pela grandeza do gênio (noção, entretanto, bem romântica), Hauser concede que o materialismo histórico é conciliável com um desacordo entre valores sociais e valores artísticos; o motivo comum que leva artistas e público a se encontrar tem limites mais amplos que os de uma classe social determinada ou de um partido político. A arte não é mero produto da sociedade — ao contrário, acontece-lhe servir de modelo, conferindo a vida da imagem a idéias, a normas humanistas.

Ao aceitar, pois, o materialismo histórico como regra geral da evolução das relações do artista com as mutações históricas que ele desenvolve em uma centena de páginas, Hauser se ergue contra os excessos do monismo econômico. "Marx e Engels chegaram", diz ele, "a enganar-se em suas necessidades de motivos polêmicos e de propaganda política ou em suas tentativas de combater o idealismo hegeliano e de fundar sua própria profissão socialista."

No tomo II, Hauser expões todas as faces das relações entre a sociedade e o artista, a "clientela", o que ele chama de mediadores, os críticos de arte, o mercado de arte, os *media*: bibliotecas, museus, teatros, os cursos e os Salões. Em seguida ele estuda o problema da arte e da elite, da arte popular, do *kitsch*, da arte de massa, passando em revista o cinema, a radiotelevisão, a *pop art*, e consagra mais de cem páginas ao estudo do "fim da arte", crise da arte do presente que desemboca no absurdo e na estética do silêncio.

A *História social da arte e da literatura* [574], publicada em inglês em 1951 e que fez a reputação internacional de Hauser, está longe de ter a densidade de pensamento da *Sociologia da arte*. A marca marxista, nela, é quase insensível; a relação arte-sociedade mal ultrapassa o nível do determinismo tainiano. A extensão dos temas abordados é muito desigual segundo as épocas: a Idade Média é tratada por alto, enquanto o século XIX, no qual termina a obra, ocupa um quarto dela. Aliás, é nessa parte que o pensamento, nutrido nas fontes literárias, se mostra mais rico.

Na França, a noção de sociologia da arte permanece ligada ao nome de Pierre Francastel (1900-1969). Na primeira parte de sua carreira, antes da Segunda Guerra Mundial, ele se dedicava à arqueologia e ao estudo da arte do século XIX. Durante seis anos foi diretor do Instituto Francês de Varsóvia, o que criou entre ele e a *intelligentsia* dos países do Leste relações que tiveram prosseguimento quando, em 1936, ele ensinou na Universidade de Estrasburgo. Após a guerra, lhe é confiada uma direção de estudos para a sociologia e a arte na Escola Prática de Altos Estudos de Paris. Nesse momento sua vida intelectual muda de orientação. À diferença dos sociólogos filósofos que escreveram até então, tem atrás de si uma carreira de historiador de arte, o que é visível. O interesse de seu método reside no fato de sua análise repousar numa leitura aprofundada e crítica da obra, comparável à decifração de um texto antigo [575]. Estudando o espaço do Quattrocento [576], ele descobriu que a *prospettiva legitima* não passava de uma noção relativa, como o percebera quarenta anos antes Panofsky, que ele curiosamente não cita. Esse ensaio é seguido da *Destruction d'un espace plastique*, aplicação à arte do nosso tempo. *La figure et le lieu* [577] trata igualmente do Quattrocento; Francastel vê nos artistas desse século uma atitude de primitivos, o que no fundo é justo — são os primitivos do classicismo. Dado seu caráter burguês e bancário, a sociedade florentina excitou

naturalmente o interesse dos sociólogos marxistas ou marxicizantes. Em 1948, dando o golpe de misericórdia, Friedrich Antal estudava os fundamentos sociológicos da pintura florentina [578].

As reflexões de Francastel abrangeram os problemas da arte contemporânea. Em 1957 ele as abordou em *Art et technique* [579].

Se as obras de Francastel rompem com o mecanismo da crítica marxista, permanecem profundamente impregnadas da ideologia política de seu autor. Este viajou muito pelos países do Leste e, como bem observou M. Vecchi [580], reflete a influência dos húngaros comunistas Lukács e Jan Mukazovsky. O princípio essencial de Francastel é o da necessidade de arrancar a arte a esse sistema estéril de gozo elitista. A arte é muito séria para ser reduzida a um simples deleite dos homens de bom gosto, enquanto é uma formação social que envolve ao mesmo tempo o pensamento e a ação humana. No mundo de Francastel, portanto, é proibido admirar, o que não acontece em Hauser, cuja *Sociologia da arte*, aliás, ele reprova, demonstrando assim suas convicções materialistas e sua hostilidade básica a qualquer especulação metafísica, mesmo hegeliana. Sua tentativa de fazer da sociologia da arte uma "ciência" é algo ambiciosa. Sua obra reflete a honestidade de um "visual" às voltas com pressupostos ideológicos que servem de tela à sua clarividência [581].

Na época em que Francastel concluía sua obra, Jean Duvignaud, que é um sociólogo e não um historiador de arte, escrevia uma *Sociologie de l'art* (1967) em que propunha entre o artista e a sociedade na qual ele vive relações que nos parecem bastante afastadas de qualquer determinismo. Em certos tipos de sociedades ou em certos momentos da evolução, enquanto reina uma estética de comunhão absoluta, "trata-se de um diálogo entre os signos propostos por um indivíduo (que pode ser selecionado como um feiticeiro) e um grupo: os signos e as expressões só têm sentido, aqui, se os significados sugeridos pelo 'criador' forem imediatamente investidos de uma significação e se tornarem *significantes* para o próprio grupo que os recebe e os registra". Mas há outros momentos da evolução social, tempos de ruptura em que o artista *atípico* ou mesmo grupos de criadores *anônimos* propõem soluções de superação e são secundados, encorajados, em seus esforços de invenção, pelas novas significações do poder que se opõem às formas precedentes. O Renascimento na Itália do século XV lhe parece uma expressão notável dessa aliança entre "forças" políticas e ações culturais em movimento.

Marxistas ou não, os historiadores são cada vez mais dominados pelo fato sociológico ou econômico. Não é espantoso ver um homem tão resolutamente hostil à ideologia marxista como o historiador Pierre Chaunu declarar em sua *Civilisation de l'Europe des lumières* (1971): "Uma estética não pode, qualquer que seja a independência relativa de uma estrutura autônoma, ser concebida fora de um meio social e de uma economia"? No fundo, que diferença existe entre essa concepção e a de Hauser [582]?

Ao aceitar, pois, o materialismo histórico como regra geral da evolução das relações do artista com as mutações históricas que ele desenvolve em uma centena de páginas, Hauser se ergue contra os excessos do monismo econômico. "Marx e Engels chegaram", diz ele, "a enganar-se em suas necessidades de motivos polêmicos e de propaganda política ou em suas tentativas de combater o idealismo hegeliano e de fundar sua própria profissão socialista."

No tomo II, Hauser expões todas as faces das relações entre a sociedade e o artista, a "clientela", o que ele chama de mediadores, os críticos de arte, o mercado de arte, os *media*: bibliotecas, museus, teatros, os cursos e os Salões. Em seguida ele estuda o problema da arte e da elite, da arte popular, do *kitsch*, da arte de massa, passando em revista o cinema, a radiotelevisão, a *pop art*, e consagra mais de cem páginas ao estudo do "fim da arte", crise da arte do presente que desemboca no absurdo e na estética do silêncio.

A *História social da arte e da literatura* [574], publicada em inglês em 1951 e que fez a reputação internacional de Hauser, está longe de ter a densidade de pensamento da *Sociologia da arte*. A marca marxista, nela, é quase insensível; a relação arte-sociedade mal ultrapassa o nível do determinismo tainiano. A extensão dos temas abordados é muito desigual segundo as épocas: a Idade Média é tratada por alto, enquanto o século XIX, no qual termina a obra, ocupa um quarto dela. Aliás, é nessa parte que o pensamento, nutrido nas fontes literárias, se mostra mais rico.

Na França, a noção de sociologia da arte permanece ligada ao nome de Pierre Francastel (1900-1969). Na primeira parte de sua carreira, antes da Segunda Guerra Mundial, ele se dedicava à arqueologia e ao estudo da arte do século XIX. Durante seis anos foi diretor do Instituto Francês de Varsóvia, o que criou entre ele e a *intelligentsia* dos países do Leste relações que tiveram prosseguimento quando, em 1936, ele ensinou na Universidade de Estrasburgo. Após a guerra, lhe é confiada uma direção de estudos para a sociologia e a arte na Escola Prática de Altos Estudos de Paris. Nesse momento sua vida intelectual muda de orientação. À diferença dos sociólogos filósofos que escreveram até então, tem atrás de si uma carreira de historiador de arte, o que é visível. O interesse de seu método reside no fato de sua análise repousar numa leitura aprofundada e crítica da obra, comparável à decifração de um texto antigo [575]. Estudando o espaço do Quattrocento [576], ele descobriu que a *prospettiva legitima* não passava de uma noção relativa, como o percebera quarenta anos antes Panofsky, que ele curiosamente não cita. Esse ensaio é seguido da *Destruction d'un espace plastique*, aplicação à arte do nosso tempo. *La figure et le lieu* [577] trata igualmente do Quattrocento; Francastel vê nos artistas desse século uma atitude de primitivos, o que no fundo é justo — são os primitivos do classicismo. Dado seu caráter burguês e bancário, a sociedade florentina excitou

naturalmente o interesse dos sociólogos marxistas ou marxicizantes. Em 1948, dando o golpe de misericórdia, Friedrich Antal estudava os fundamentos sociológicos da pintura florentina [578].

As reflexões de Francastel abrangeram os problemas da arte contemporânea. Em 1957 ele as abordou em *Art et technique* [579].

Se as obras de Francastel rompem com o mecanismo da crítica marxista, permanecem profundamente impregnadas da ideologia política de seu autor. Este viajou muito pelos países do Leste e, como bem observou M. Vecchi [580], reflete a influência dos húngaros comunistas Lukács e Jan Mukazovsky. O princípio essencial de Francastel é o da necessidade de arrancar a arte a esse sistema estéril de gozo elitista. A arte é muito séria para ser reduzida a um simples deleite dos homens de bom gosto, enquanto é uma formação social que envolve ao mesmo tempo o pensamento e a ação humana. No mundo de Francastel, portanto, é proibido admirar, o que não acontece em Hauser, cuja *Sociologia da arte*, aliás, ele reprova, demonstrando assim suas convicções materialistas e sua hostilidade básica a qualquer especulação metafísica, mesmo hegeliana. Sua tentativa de fazer da sociologia da arte uma "ciência" é algo ambiciosa. Sua obra reflete a honestidade de um "visual" às voltas com pressupostos ideológicos que servem de tela à sua clarividência [581].

Na época em que Francastel concluía sua obra, Jean Duvignaud, que é um sociólogo e não um historiador de arte, escrevia uma *Sociologie de l'art* (1967) em que propunha entre o artista e a sociedade na qual ele vive relações que nos parecem bastante afastadas de qualquer determinismo. Em certos tipos de sociedades ou em certos momentos da evolução, enquanto reina uma estética de comunhão absoluta, "trata-se de um diálogo entre os signos propostos por um indivíduo (que pode ser selecionado como um feiticeiro) e um grupo: os signos e as expressões só têm sentido, aqui, se os significados sugeridos pelo 'criador' forem imediatamente investidos de uma significação e se tornarem *significantes* para o próprio grupo que os recebe e os registra". Mas há outros momentos da evolução social, tempos de ruptura em que o artista *atípico* ou mesmo grupos de criadores *anônimos* propõem soluções de superação e são secundados, encorajados, em seus esforços de invenção, pelas novas significações do poder que se opõem às formas precedentes. O Renascimento na Itália do século XV lhe parece uma expressão notável dessa aliança entre "forças" políticas e ações culturais em movimento.

Marxistas ou não, os historiadores são cada vez mais dominados pelo fato sociológico ou econômico. Não é espantoso ver um homem tão resolutamente hostil à ideologia marxista como o historiador Pierre Chaunu declarar em sua *Civilisation de l'Europe des lumières* (1971): "Uma estética não pode, qualquer que seja a independência relativa de uma estrutura autônoma, ser concebida fora de um meio social e de uma economia"? No fundo, que diferença existe entre essa concepção e a de Hauser [582]?

No entanto, há vozes discordantes. Num colóquio — "Cultura e democracia de hoje" — organizado pela revista *France-Forum* em 1985, eis o que afirma Maurice Blin, professor da Sorbonne: "Para melhor delimitar as relações entre cultura e política, parece-me útil partir de uma constatação: com efeito, a história ensina que não existe vínculo necessário, localizável, entre a cultura, a arte de um determinado tempo e as estruturas políticas e sociais da época em que essa arte se manifesta." [583]

Em qual dos dois devemos acreditar?

14

RENOVAÇÃO DE FORMALISMO

A teoria da estrutura nasceu na Alemanha, no começo deste século, graças aos trabalhos convergentes de dois psicólogos: W. Kohler e M. Wertheimer, que criaram a noção da *Gestalt* (forma), segundo a qual a percepção apreende seu objeto como uma totalidade, uma totalidade em constante transformação, mas sempre igual a si mesma, noção comparável à de um campo magnético. Daí a idéia de substituir o raciocínio clássico, que vai do simples para o complexo, por aquele que vai do complexo para o simples [584].

A primeira aplicação do estruturalismo, fora da psicologia, foi a da lingüística, ciência em formação há um século, à qual o genebrino Ferdinand de Saussure deu o impulso definitivo, batizando-a de semiologia, termo derivado do grego *semeion* = signo. Saussure ensinou suas teorias na Universidade de Genebra de 1906 a 1911 e seus cursos foram publicados com base em anotações de alunos [585] em 1916, sob o título de *Cours de linguistique générale*.

Saussure falava de "sistema". Só no primeiro congresso dos filólogos eslavos (Praga, 1929) é que o termo "estrutura" aparece em lingüística.

As primeiras aplicações do conceito de estrutura à interpretação da arte foram feitas pelos austríacos Sedlmayr e Swoboda e pelo alemão G. Kaschnitz-Weinberg em *Pesquisas de uma ciência da arte*, em 1933 [586].

Em seu estudo sobre o "sistema de Justiniano", Sedlmayr submete a essa análise a arquitetura bizantina e mostra o que a distingue da arquitetura clássica. É ao Batistério de Florença que Swoboda aplica essa forma de raciocínio, enquanto o Pe. Kaschnitz-Weinberg interpreta dessa maneira a escultura egípcia.

Após a Segunda Guerra Mundial, o estruturalismo revelou-se como uma panacéia que foi aplicada a tudo, à sociologia, à matemática (teoria dos conjuntos), à biologia, à economia política, à moda de vestuário, à antropologia (Lévi-Strauss), à literatura (Roland Barthes), à filosofia (Michel Foucault, Merleau-Ponty), ao teatro e à psicanálise (Lacan). A arte foi conquistada mais tardiamente. A princípio foi o cinema, depois a arquitetura e finalmente a pintura. Para esta, em 1962, René Passeron lançava as bases de um semiologia em *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence* [587]. Para falar sua própria linguagem, pode-se dizer que o

estruturalismo se mostrou realmente "polissêmico" (antigamente se diria polivalente); sem dúvida, seus "investimentos" ainda não terminaram.

A semiologia da arte mostra-se florescente na Itália e na França; atingiu a Inglaterra e os Estados Unidos. Omar Calabrese publicou em 1977 um estudo de conjunto sobre *As artes figurativas e a linguagem* [588]. Devemos uma *Teoria geral da crítica* a Cesare Brandi [589], que abrange sobretudo a literatura e, acessoriamente, a arte. Pode-se dizer que Cesare Brandi é um "convertido". Sua contribuição para a causa da arte, e notadamente da pintura, é capital; foi o fundador do admirável Instituto de Restauração de Roma e devemos-lhe a formulação dos sãos princípios graças aos quais muitas obras-primas se salvaram. Escreveu sobre a arte antiga e a arte moderna, mas foi também romancista, e é sem dúvida por isso que do fenômeno literário ele foi levado a aplicar o estruturalismo ao fenômeno artístico. Não é curioso ver como, vinte anos depois, ele tranqüiliza a si mesmo, justificando por raciocínios estruturalistas um método de restauração que ele inventou guiado apenas pela intuição [590]?

À diferença dos de Brandi, os estudos de Omar Calabrese tratam exclusivamente das artes plásticas. Recentemente, esse autor reuniu diversos artigos com um prefácio sob o título expressivo de *A máquina da pintura* [591]. Partindo do fato de se terem encontrado nos papéis de Warburg cadernos intitulados *Mnemosyne*, formados de pranchas portando espécies de tábuas de concordância, ele interpreta esses documentos como um projeto de atlas iconológico na área mediterrânea. Considera ele, aliás, que o modelo "enciclopédico" de Warburg se opõe radicalmente ao modelo "léxico" de Panofsky, que segue o processo histórico de causa para efeito, enquanto o sistema de interpretação "intertextual" ou "transtextual" de Warburg responde muito mais, segundo ele, ao método global da semiótica.

Na Inglaterra, um dos eruditos saídos do Warburg Institute, que já encontramos em nosso caminho, Ernst Gombrich, às vezes levou em consideração a semiologia, porém num espírito crítico [592].

Recentemente, o francês Yves Christe teve a idéia de utilizar o método semiológico para explorar as potencialidades de um tema de iconografia cristã: a imagem da Segunda Parusia [593].

O autor distingue e isola elementos iconográficos considerados estáveis que ele designa sob o nome de "signos", "tipos" ou "símbolos" e que correspondem precisamente aos semas dos lingüistas. Esses invariantes se combinariam com outros signos ou símbolos, eles próprios constantes, para dar origem a sistemas mais complexos, comparáveis às estruturas lingüísticas. Uma das originalidades da empresa reside, pois, no fato de que se dissocia inicialmente a imagem do texto que ela supostamente representa. Só se volta ao texto depois de ter estabelecido pela análise seqüências eloqüentes de imagens, umas sincrônicas, outras diacrônicas.

Graças a esses métodos, Yves Christe entende libertar a história da arte dos abusos da interpretação pessoal. Vê-se o que preocupa esse historiador de arte: tentar impor aos métodos das ciências humanas o rigor e o caráter impessoal das ciências exatas. Mas não sucedeu que para alguns gênios, e dos maiores, nas ciências exatas a intuição esteve freqüentemente na origem de grandes descobertas? Yves Christe vê os esquemas triunfais do império romano transmitidos através das teofanias serenas da época paleocristã até a época românica, quando eles se transformam no discurso apocalíptico de São Mateus, que reinsere o tema triunfal no horizonte da história [594]. Esse método se opõe diretamente à equação texto-imagem procurada por Émile Mâle, pois "textos e imagens nem sempre conheceram uma evolução paralela; convém estudá-los em separado, enquanto não aparece um paralelismo evidente". Sem dúvida é negligenciar as recomendações tantas vezes dadas pelas autoridades eclesiásticas tornar acessíveis aos iletrados os textos sagrados e que se resumiam na locução *pictura quasi scriptura*, transcrição cristã do *Ut pictura poesis*.

Evacuar qualquer tentativa de subjetividade, eis o que preocupa também Marie-Salomé Lagrange, que escolheu um texto de história da arte para "testá-lo" segundo os princípios da semiologia. Essa "sondagem" levou-a a duvidar da "linguagem natural" como capaz de traduzir um conhecimento rigoroso de um fenômeno artístico [595]. Ela lançou suas vistas sobre o *Recueil de plans d'églises cisterciennes* de A. Dimier, publicado em 1949, obra por natureza sistemática. O trabalho de codificação semiológica, ao qual ela se entregou com a ajuda do computador, leva-a a revelar os limites e as insuficiências do estudo escolhido como texto de referência; pode-se explicá-los pelo emprego da linguagem natural em vez de uma metalinguagem descritiva apropriada. Marie-Salomé Lagrange propõe um exemplo do que esta pode proporcionar analisando ela própria doze planos de igrejas cistercienses, abrindo assim o caminho para uma pesquisa que poderia permitir um aprofundamento do conhecimento, sobretudo em arqueologia. Entretanto, em toda classificação das criações humanas, não existem matizes intermediárias que desafiam os códigos? Só os produtos que chegaram até nós em grande número, como os utensílios pré-históricos, as ânforas ou os *dolia* antigos que serviam de vasilhas para produtos alimentares, óleo, vinho, cereais ou salmoura, podem se prestar a uma tipologia rigorosa tratada por computador; plantas de igrejas, mesmo submetidas a regras idênticas às de uma ordem monástica (e particularmente a ordem de Cister), representam já algo muito sutil para que o questionário possa ser codificado em computador, pois não se deve esquecer que este só responde de acordo com a informação recebida.

Arte aparentemente mais rigorosa, pois que depende de leis imperiosas de estabilidade, de cálculo da resistência dos materiais e dos programas definidos do "uso", a arquitetura se presta particularmente às

pesquisas sistemáticas desse gênero. Assim é que, nesse espírito, Philippe Bourdon publica em 1971 uma teoria de conjunto *Sur l'espace architectural. Essai d'epistémologie de l'architecture* e, em 1972, como um modo de aplicação, *Richelieu ville nouvelle. Essai d'architecture.*

Em 1958, o italiano Corrado Maltese desmascarava claramente a ambição de certos historiadores de arte num artigo intitulado *Condições para que a história da arte seja uma ciência* [596]. Dentre os numerosos ensaios de semiologia que esse autor escreveu, avultam as tentativas feitas, segundo incitações nascidas nos Estados Unidos, de reducionismo da imagem óptica em termos que podem ser interpretados gráfica e numericamente por *computer*.

Qual a contribuição trazida pela semiologia ao historiador de arte? É necessário distinguir se o semiólogo trabalha para si mesmo ou se, tentado apesar de tudo pelos "encantos" da história da arte, consente em entrar em comunicação com seu leitor.

A semiologia é uma ciência, pelo menos pretende sê-lo. Essa ciência tem seu idioma e sua lógica. Às vezes, a dificuldade não está em conhecer os termos nem as relações estabelecidas entre eles, mas em transpor a cortina de ferro que o semiólogo não tarda a criar entre ele e o leitor pelo uso que dela faz, de tal modo que a semiologia é sempre uma metalinguagem, já que acaba por parecer externa ao seu objeto, mas isso não é contrário à própria noção de interioridade que a governa? E isso não está em contradição até mesmo com sua propriedade de estrutura, dado que todo os elementos independentes que formam uma estrutura estão subordinados a leis que caracterizam o sistema como tal?

Quando leio os três relatos que Marcos, Mateus e Lucas fazem da visita das santas mulheres ao túmulo de Cristo, que elas encontram vazio, faço uma idéia da cena em suas implicações e diferenças. Essa idéia não é completa, sem dúvida, e está saturada de subjetividade, é uma idéia "pessoal", mas existe, e o texto relido permanece aberto para mim; pode servir de meditação espiritual, literária, histórica ou de exegese neotestamentária, segundo o que lhe pergunto.

Se eu fizer a análise estrutural desses textos que me é proposta [597], logo toda idéia se evola, estou fechado num globo de aço. Como o barulho feito pela máquina de pensar abafa qualquer pensamento, debalde este, para se recompor, tenta se evadir entre as linhas, não há nenhuma saída; estou preso numa lógica circular, análoga a esse carrossel de cavalos de madeira que, estando o condutor morto, num filme de Hitchcock [598], é condenado a nunca mais parar.

Acrescento que os quadros de concordância de significados e significantes que me são oferecidos acabam de me derrotar e me afastam do texto em suas seqüências "sintagmáticas"; perco pé, "derrapo" (para empregar um termo de gíria estruturalista). Mas, se me propõem um cálculo integral, então compreendo que a coisa não me diz respeito e

que é tão ridículo para mim ter querido abordá-la quanto se eu me tivesse permitido tentar resolver um problema de matemática superior.

Não raro o historiador de arte, quando se vê às voltas com um texto de semiologia de estrita observância, se sente numa situação semelhante à de "Mestre Pihourt e seus heteróclitos". Essa locução era empregada no século XVI. É Noël Du Fail, numa de suas crônicas editadas em 1586 [599], que conta a anedota a que ela se refere. Querendo obter as melhores opiniões para a reconstrução de seu castelo de Châteaubriant, Jean de Laval, sem dúvida em 1531, reuniu um colóquio de mestres-de-obras bretãos e arquitetos vindos da corte. Estes últimos, mais jovens e influenciados pela Itália, empregaram uma porção de termos da nova arquitetura que pareceram incompreensíveis a um mestre-de-obras procedente de Rennes, chamado Pihourt. Quando chegou a vez dele dar sua opinião, pôs-se a empregar uma gíria pessoal e disse em particular que "os cabos da ponta da multidão não poderiam ir pelo fio sem ele segundo a equipolação de seus heteróclitos". Esse jargão logo lhe valeu a consideração de seus confrades da corte [600].

Mestre Pihourt não estava totalmente errado, porquanto alguns dos termos que lhe escapavam passaram ao uso comum? É verdade que poucos vocábulos semiológicos e estruturalistas foram adotados pela língua natural; em francês, pelo menos, só costumo deparar com "conotação" e "denotação" e com a oposição "sincrônico" e "diacrônico".

Não quer isto dizer que seja preciso negar qualquer verdade à semiologia, qualquer que seja a sua natureza, mas quase sempre esta só interessa aos semiólogos.

A semiologia nasceu do estudo da linguagem como meio de comunicação. Cada língua se compõe de palavras e normas sobre as quais houve um acordo comunitário, sem o que as pessoas não conseguiriam se entender. Palavras e normas são dados, portanto objetivos, relativamente certos, mas sobre os quais existe um certo consenso.

Parece-me, porém, que, quando se passa a outros modos de comunicação, sobre os quais não existe consenso e que são, pois, essencialmente subjetivos, a semiologia já não pode aplicar-se. Talvez seja lícito ver sob esse ângulo a arquitetura, cuja estruturação é nitidamente definida, repousando sobre dados simples (exemplo: partes portantes, partes portadas, superfícies cheias, perfurações, etc.). Pode-se considerar uma racionalização dessa arte. Os processos do cinema também se prestam a isso. Mas como fazê-lo com a pintura, arte das nuances e dos valores, ou com a escultura, arte das transições em que atua a luz?

Não estou querendo dizer que a noção de estrutura não tenha sido enriquecedora para a compreensão de uma obra de arte. Ela veio lembrar a unicidade de um "sistema" de formas (no sentido mais geral) do qual é impossível considerar uma parte sem levar em conta todas as demais. Mas por que empregar na análise de uma obra de arte um vocabulário tirado da ciência constituída pela linguagem, que só lhe con-

vém de maneira aproximada? Muito melhor adaptados eram os termos designativos dos pares de Wölfflin, porque deduzidos da leitura óptica da obra de arte, tendo esta, aliás, o mérito de ser considerada em sua mais ampla generalidade. Cesare Brandi o reconhece, tomando-os como ponto de partida em seu estudo estrutural da arquitetura [601].

Se é necessário fazer o estruturalismo da pintura, não será uma solução preguiçosa tomar seu léxico de empréstimo a outro modo de expressão? Tendo em conta a dificuldade a vencer para abordar uma língua estrangeira, alguns estudos semiológicos, que por outro lado repousam numa erudição exaustiva, vieram enriquecer nossos conhecimentos da pintura, como os de Louis Marin ou de Hubert Damisch. Este último, em sua *Théorie du nuage*, trouxe uma contribuição essencial para a compreensão da pintura ocidental, explorando ao máximo um pormenor, um "sema" de seu sistema de imagens [602]. Dentre os diversos estudos semiológicos tão ricos de Louis Marin [603], há um que toca o santuário da semântica lingüística, isto é, a famosa *Logique* de Port-Royal. Esse estudo permite penetrar em profundidade a arte tão pouco "loquaz" de Philippe de Champaigne em suas relações com Port-Royal e a cristologia berulliana.

Existem formas de estruturalismo mais sutis que não utilizam a linguagem semiológica, como o famoso texto sobre as Meninas de Velásquez que abre *Les mots et les choses* de Michel Foucault, em 1966. A descrição desse quadro, na verdade muito enigmático, é um notável exemplo de discurso circular em que, sem que esses termos sejam pronunciados, significados e significantes remetem um ao outro incessantemente o seu signo, como num jogo de espelhos paralelos. Mas esse texto fundamental torna-se ele próprio objeto de análise estrutural. Catherine Backes [604], em 1969, retira dele sua própria interpretação. Quanto a Lacan, desde a publicação de seu livro, em 1966, ele o ataca em nome da psicanálise estrutural, para mostrar o que parece haver nele de insuficiências, o fato de ter caído na armadilha e de não ter visto que o quadro desempenha o papel de esconderijo, o que o aparenta, segundo ele, a um quadro de Balthus, *A rua*, que também remete sempre o olhar para "alhures". [605]

Pode-se indagar se a semiologia não corresponde a uma dessas crises da linguagem, como as que se produziram em momentos críticos da civilização — por exemplo, aquela estudada por Edgar de Bruyn no fim do mundo antigo, que lhe lembra o estilo enfático designado por Quintiliano sob o nome de "asianismo" [606]. No entanto, mais próxima de nós, a semiologia não será aparentada a essa retórica empolada que toda a Europa conhece na passagem do século XVI para o XVII, a Espanha com o gongorismo, a Inglaterra com o eufuísmo, a Itália com o marinismo? Num número especial da revista *Critique*, consagrado à teoria da arte [607], é com razão que se reproduzia como uma antecipação da semiologia o prefácio de Cesare Ripa à sua *Iconologia* (1593), com

sua inflação conceptual e essa arte de fazer malabarismos com significantes e significados.

No umbral da universidade, os historiadores de arte haviam feito um "complexo" em face dos estetas. Agora eles participam desse sentimento de inferioridade dos que praticam as ciências humanas — notadamente os historiadores — diante dos especialistas das ciências exatas. Mas é em relação aos próprios historiadores que os historiadores de arte experimentam uma certa confusão, enrubescendo diante do sucesso conhecido junto às multidões pela matéria de que tratam. Outros exploradores do passado, pelo menos, deram a seus estudos a aparência de uma ciência exata.

Parecia que os arqueólogos podiam ter melhor consciência que os historiadores de arte, pois só excepcionalmente as escavações trazem à luz "obras-primas" que se mostram embaraçantes desde que os métodos das escavações estratigráficas realizadas no sítio de Mohenjo-Daro em 1939-1945 por *sir* Mortimer Weeler, diretor dos serviços arqueológicos da Índia, vieram substituir a caça aos tesouros dos tempos de Schliemann e Evans pela arqueologia do caco que se pratica com a espátula, o pincel e a colherzinha; todos os elementos, por mínimos que sejam, são ensacados, repertoriados e etiquetados para serem depois estudados fora do canteiro, o que exige exames minuciosos (dos quais participa o laboratório) e prazos muito longos, mas produzindo resultados notáveis de reconstituição de habitats ou de monumentos, dos quais só restam fragmentos [608]. Pois bem! Apesar de tanta consciência, os arqueólogos também fabricaram o seu "complexo"! Em 1968, concomitantemente em Londres e em Chicago — cada qual pretendendo haver precedido o outro —, David Clarke [609] e R. Binford [610] condenaram, com efeito, como empírica a "arqueologia tradicional" e quiseram promover sua disciplina à categoria de ciência. Coisa curiosa, eles reprovavam na arqueologia tradicional o partir dos fatos sem idéia preconcebida, o que para o espírito comum poderia parecer antes uma atitude científica. A essa prática eles opuseram o método "hipotético-dedutivo", que sempre toma como ponto de partida hipóteses — como fazem os cientistas, diziam eles —, hipóteses que, uma vez validadas, devem ser transformadas em leis (nomotética). Esse método "hipotético-dedutivo", que é ele senão a "modelização" matemática empregada na física e, com mais riscos, nas ciências econômicas e sociais, para estudar um fenômeno mediante sucessivas experimentações? Os adeptos da *new-archeology*, acreditando atingir assim um nível verdadeiramente científico, criaram todo um jargão, tirado tanto do inglês quanto do latim e do grego. Como se todo esse formalismo não bastasse, um deles, Schiffer [611], erigiu suas leis em fórmulas matemáticas. Assim, a duração V de vida de um objeto é obtida pela equação $V = \frac{e}{F\,U}$, sendo "e" o número maior ou menor de usos, "F" a freqüência de emprego na totalidade dos cantei-

ros [612] e "U" a utilização do objeto. Escolhi apenas uma equação de três variáveis, mas há outras que chegam a seis!

A *new-archeology* não atraiu muitos partidários [613] e os arqueólogos continuaram a dedicar cuidados de maníacos ao estabelecimento dos fatos. Quanto às leis!...

15

RETORNO À OBRA-PRIMA

Poder-se-ia dizer que a diferença entre um historiador de arte e um escritor de arte é que um cita suas fontes e o outro é dispensado disso graças a seu gênio. Mas isto nem sempre seria verdadeiro. Um dia enviei a Paul Claudel uma copiosa análise, sedutora como um tratado de anatomia, intitulada *Morphologie du retable portugais*, porém ilustrada pelas admiráveis fotos feitas por Novais, de Lisboa. Era 1954. Claudel teve a amabilidade de responder-me em *Plaisirs de France* por uma elevação lírica sobre o altar barroco que me dedicava [614].

Mas, em geral, para um escritor de arte, o que conta é o que ele pensa, e não o que é. E pouco lhe importa colocar-se a par dos fatos de modo outro que folheando rapidamente algumas coletâneas de imagens. Sucede, porém, que sobre assuntos que ele considera como "públicos", portanto rentáveis, a um historiador de arte julgado maçante porque entravado por seu material de demonstração um editor prefere um escritor favorito do público que o lerá por ele mesmo, e não para se instruir a respeito do que ele trata. Às vezes ocorre uma distribuição errada de cartas, quando se trata de um assunto pouco conhecido, capaz de espicaçar a curiosidade de algum estudante de arte. Quanto às fotografias, é necessário sobretudo que elas sejam "sugestivas", tanto quanto possível de estilo "magazine". O livro típico desse gênero de confusão é o que Pieyre de Mandiargues dedicou aos *Monstros de Bomarzo* [615], obra sobre a qual André Chastel teve a coragem de escrever uma resenha justamente severa [616]. É fácil, não há dúvida, criar sobre um tema insólito uma literatura de efeito quando se ignora a documentação exumada pelas pesquisas dos historiadores de arte — recusadas de antemão, aliás —, documentação essa que "infelizmente" é apropriada para esclarecer um jogo de humanista, onde se prefere ver um mistério apavorante, mensagem de crueldade e de erotismo. Mas esse livro existente impediu que se fizesse dele outro mais bem informado, que teria sido útil em língua francesa, sobre esse jardim maneirista italiano.

Compreende-se que os historiadores de arte fiquem agastados diante do pouco cuidado que os escritores têm em informar-se desse ramo do conhecimento, onde imaginam que basta olhar. Nos *Escritos sobre arte* de Tolstói, por sinal que obra muito medíocre e de tendência mera-

mente política, Eugène Muntz, ao resenhá-lo em 1899, não constata que o autor se contradiz de uma página para outra e que o livro contém erros enormes como "catedrais" [617]?

André Chastel, num outro texto [618], terá tido razão em enfurecer-se contra o "flagelo" dessa literatura de arte que, até certo ponto, mobiliza meios de ação que seriam mais bem empregados para a história da arte? É uma questão de qualidade literária. Pois, se é verdade que a literatura medíocre passa ao largo da obra de arte, não é menos patente que, sendo *in fine* impossível atingir a essência da obra de arte, só pode abordá-la uma outra obra de arte mais explícita, porque feita de palavras, e o objetivo é alcançado quando o escritor é verdadeiramente digno desse nome.

Alguns, é certo, contestavam violentamente a possibilidade de as palavras prolongarem as formas: "É sempre paradoxal tentar escrever sobre a pintura, cuja arte consiste precisamente em subtrair as coisas às palavras, em tirar aos seres a palavra para somente figurá-los, torná-los visíveis e por isso mesmo inomeáveis." [619] Mas Sarah Kofman não tarda a dissertar sobre Balthus, "que mais que qualquer outro nos convida a calar", diz ela. A equivalência, aliás, não deve ser procurada apenas na literatura. Ousarei dizer que, nos tempos longínquos em que o cinema era uma arte e em que se encontravam produtores para promover um Luciano Emer, ou Henri Stork e Paul Hasaerts, os filmes sobre Leonardo da Vinci ou Piero della Francesca do primeiro e sobre Rubens dos segundos são obras-primas capazes de prolongar o imaginário das obras às quais eles se aplicam?

Obra-prima, eis a grande palavra descuidada! O termo proibido aos historiadores de arte, aos quais, desde o início da disciplina, quando, balbuciante, ela ainda se procurava a si mesma, o vocábulo "belo" foi rigorosamente proscrito [620]. Sobre a porta dos anfiteatros das universidades, poder-se-ia ter escrito: "Aqui é proibido admirar."

O escritor de arte é a volta à obra-prima, pois a ele é permitido celebrar a beleza.

Alguns não quiseram ver em Émile Mâle a qualidade de seu estilo, que lhe valeu a Academia Francesa, e confessar sua emoção diante da obra que ele comentava. Isso não era nem sério nem científico, diziam eles.

Se quiser reencontrar a obra-prima e abandonar-se à emoção que não tem o direito de exprimir, que outro recurso terá o historiador de arte a não ser ler passagens de *L'oeil écoute* de Claudel, de *La cathédrale* de Huysmans, de *La cathédrale vivante* de Louis Gillet ou mesmo de Proust quando ele evoca os quadros de Monet através de Elstir?

No entanto, esses textos guardam com a árida história da arte a mesma relação que um poema com a prosa de uma ata. Devem, pois, ser excluídos de nosso tema. Só serão levados em consideração aqueles que tiveram alguma influência sobre a história da arte ou que pelo menos satisfizeram nos leitores uma expectativa dessa natureza.

Tais são as obras de Huysmans que evocam a arte cristã. Certo, foi preciso muito tempo para que os franceses encontrassem o caminho de Grünewald e dos primitivos coloneses que ele lhes mostrara [621]. É verdade que esses textos eram sem ilustração e essa arte era tão estranha aos seus leitores que o verbo, embora colorido, do romancista não podia bastar para fazê-los imaginar. Mais discernível é o papel de revelador do pintor de *O enterro do conde de Orgaz* que Barrès pôde desempenhar quando publicou *Le Greco et le secret de Tolède*, em 1911.

Quanto a *La cathédrale*, o romance de Huysmans, sem dúvida teve uma ação um pouco análoga à de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, só que em sentido inverso. Ali onde Hugo procurava o diabo, Huysmans — esse convertido que no entanto tivera com o demônio um comércio tão íntimo! — vê apenas anjos. Talvez eu não seja objetivo quanto a essa obra, porque ela foi, quando a li, mal chegado à adolescência, um dos elementos determinantes de minha vocação. Impressiona-me o fato de que Huysmans coincida freqüentemente com Émile Mâle (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*). Ambos os livros são de 1898. Penso que o romancista e o escritor se abeberaram na mesma fonte: a monografia da catedral feita pelo padre Bulteau em sua segunda edição consideravelmente enriquecida, cujo terceiro volume apareceu em 1892 [622]. Huysmans fala dela com freqüência, pois tinha a honestidade e mesmo o coquetismo de citar suas fontes. Seu livro, aliás, se apóia numa sólida erudição colhida nos próprios originais, e essa semelhança de fontes com as de Émile Mâle explica amiúde o paralelismo de ambos.

Os irmãos Goncourt são historiadores de arte ou escritores de arte? Sua preocupação era ser historiadores. Não chegaram a fazer acompanhar seus estudos dos pintores do século XVIII por embriões de catálogos? Mas não podiam, como escritores, mascarar o seu talento. Eram artistas até a ponta das unhas. Não ilustraram eles próprios seus escritos sobre o século XVIII por gravuras em talhe doce que executavam a partir dos quadros?

Em suma, o gênero do escrito sobre a arte começa com Diderot, cronista dos *Salons*. Para ajudar seus distantes leitores a imaginar obras das quais eles não podiam ver sequer uma reprodução, era mister que ele lhes desse uma equivalência literária [623].

Não é porque produziu obras-primas que um grande escritor escreve bem sobre a arte. O nível de impressões dos diferentes passeios à Itália de Stendhal não excede o da literatura turística de viajantes distintos, num gênero em que um historiador de arte, Jakob Burckhardt, escreverá mais tarde uma obra-prima, insuficientemente conhecida, o *Cicerone* [624].

Que dizer de Baudelaire, afora suas críticas dos Salões? Um soneto basta para fazer dele um escritor de arte?

Les maîtres d'autrefois de Fromentin (1876) pertence ao mesmo gênero literário que os escritos de Stendhal. Seu autor não pretendeu fazer uma história das escolas de pintura do Norte. Limita-se a contar

suas visitas aos grandes museus de Flandres e da Holanda. Fromentin escreveu um romance, *Dominique* (1862), que é uma obra-prima, e um ensaio sobre arte, que é outra. E, na pintura, esse artista consciencioso e de fina sensibilidade, que se traduz sobretudo na qualidade de seus céus, se mantém numa justa mediania. Terá ele compreendido o seu destino?

É espantoso que uma viagem de três semanas tenha bastado para tal aprofundamento da pintura do Norte. Nesse livro tudo é sutil. Há no próprio texto um quê de nostalgia, esse "outrora" que subentende já não existirem tais mestres hoje em dia.

À maneira de Diderot, mas ultrapassando-o singularmente em profundidade — é verdade que o assunto era mais exaltante —, Fromentin, para fixar suas impressões, dá a si mesmo e a seus leitores uma descrição de cada obra que constitui uma transcrição em palavras das linhas e das cores. Tais descrições são admiráveis e nunca serão ultrapassadas, pois supõem o olho de um pintor que olha intensamente, como se tivesse um pincel na mão. Longas descrições por vezes, mas sempre sem prolixidade, estilo de um lirismo contido, expressão discreta dos sentimentos, tudo flui naturalmente. Poder-se-ia parafrasear o que ele diz do *Retrato do burgomestre Six* de Rembrandt: "Com toda a justiça, esse livro conquistou uma celebridade que nunca se desmentiu. Todo estudante da história da arte, sobretudo em se tratando de pintura, deve ler *Les maîtres d'autrefois* para aprender a olhar um quadro." [625]

Élie Faure (1873-1932) quis-se historiador de arte. Sua obra traz modestamente o título de *Histoire de l'art* [626]. No entanto, embora ele siga o curso do tempo, é mais escritor que historiador, e seu livro conquistou uma audiência tal que veio a formar diversas gerações. Esse sucesso, assegurado pela edição em livro de bolso, perdura até os nossos dias e um prêmio de história da arte traz o seu nome. Tal êxito, que aliás não foi imediato, deve ter surpreendido o autor, que sem dúvida preferiria ver essa acolhida reservada aos seus ensaios literários e romances, que ninguém mais lê em nossos dias. Élie Faure, aliás, não era escritor profissional, mas médico. À prática normal da arte de Esculápio, ele acrescentou, fato assaz excepcional, a de embalsamador, o que lhe proporcionou alguns recursos.

A *Histoire de l'art* de Élie Faure apareceu em cinco volumes: *L'art antique* (1909), *L'art médiéval* (1911), metade do qual consagrado às artes do Oriente, do Extremo-Oriente e às artes primitivas, *L'art renaissant* (1914), *L'art moderne* (1921), em dois volumes: um para os séculos XVII e XVIII e outro para o século XIX e começo do XX [627]. A obra é concebida segundo o princípio diacrônico da narrativa histórica. Mas Élie Faure resolveu dar-lhe uma conclusão sob o título de *L'esprit des formes* (1927), obra de síntese de caráter sincrônico, muito audaciosa para a época e da qual o autor dizia, quando concebeu o seu projeto: "Este será um livro capital."

Comparou-se Élie Faure a Michelet, de quem possui o sopro, o estilo elevado, os epítetos contundentes, esse sentido da história concebida como uma epopéia dos povos. Seu processo retórico favorito é a repetição ou a enumeração. Há páginas inteiras de enumerações, nunca maçantes, em virtude da variedade do rodeio de frase e da vivacidade das imagens; algumas páginas fazem pensar nas ondas sucessivas de um grande vagalhão. O tecido do discurso é tão cerrado que por vezes se acredita estar lendo Proust. O autor se aprimora na descrição das paisagens, que percorreu até o fim do mundo para melhor compreender os ambientes geográficos. Sua leitura visual das obras de arte é perspicaz e ele sabe descobrir nelas a expressão dos temperamentos e das civilizações.

Esse verbo fascinante provém talvez de ter o autor encontrado uma banqueta de ensaio nas conferências que pronunciou a partir de 1905 para uma universidade popular parisiense, La Fraternelle. Quanto a essa abertura de espírito que o faz aderir tão bem a todas as civilizações, a todos os povos, é uma qualidade única na história da arte na França desse tempo, mas vamos reencontrá-la em outras grandes empresas históricas então concebidas, como a *Histoire générale* (obra coletiva) de Lavisse e Rambaud ou, melhor ainda, na *Géographie universelle* de Élisée Reclus, tio do próprio Élie Faure. Esse nome deve deter por um momento nossa atenção, porquanto tio e sobrinho pertenciam à mesma família de espíritos, a do movimento anarquizante, que teve grande audiência entre os intelectuais na virada do século. Ferozmente hostil a qualquer fronteira, essa ideologia, que não deve ser confundida com o marxismo e até se lhe opõe, previa uma próxima reconciliação dos povos e das sociedades, que se realizaria sem derramamento de sangue, permitindo assim à humanidade alcançar a idade de ouro. A essa família de espíritos pertencia também Romain Rolland.

Após haver mostrado a infinita diversidade das raças e das civilizações, Élie Faure saúda o advento próximo dessa unidade por ele almejada, chegando inclusive a desejar os cruzamentos raciais; mas, quando a entrevê, inquieta-se ao pensar que ela terá por resultado, sem dúvida, uma uniformidade das produções humanas que significará a interrupção da criatividade, salvo no domínio da ciência. A história, para ele, é uma sucessão de dramas. Servo dos deuses ou dos homens, o artista, tendo rompido recentemente esse vínculo e votando-se ao narcisismo, transcende essas convulsões para promover a ascensão do efêmero ao eterno. Hostil à violência, seja ela política, religiosa ou moral, Élie Faure, não obstante, se apercebe de que ela é a trama da história. Mas indaga se o apogeu da arte e o apogeu da violência não dependeriam das mesmas causas interiores, com a irresistível ascensão da energia e do amor na raça humana, eclodindo no mesmo momento para exprimir sua suprema unidade nos dois sentidos ao mesmo tempo, o das forças instintivas, que obedecem ao seu furor, e o das forças espirituais, que obedecem ao seu lirismo.

Na realidade, o mestre de Élie Faure, depois de Michelet, é Taine. Ele se explica francamente a este respeito no prefácio da nova edição de *L'art moderne*, em 1923. Se bem que o reprove por ser "sistemático" e "exagerado", Élie Faure considera válida a teoria de Taine, porquanto "o meio produz o choque inicial e fornece a informação". Entretanto, ao passo que os enunciados dogmáticos de Taine provocam o tédio, levando o leitor a sentir-se sempre em vôo rasante, o lirismo de Élie Faure, suscitado pelas mesmas idéias, tem todas as seduções do imaginário.

O sucesso persistente de Élie Faure se deve sobretudo a suas qualidades literárias, e seu talento é tal que mal nos apercebemos de suas lacunas, que são consideráveis. O barroco não existe para Faure, que não parece ter tido conhecimento das obras de Wölfflin. Coisa extraordinária: em *L'art moderne* (séculos XVII e XVIII), Flandres, a Holanda, a Espanha e a França, e até mesmo um pouco a Inglaterra, ocupam a totalidade do espaço. A Itália não tem nenhum lugar. Sua época terá passado? Que os países germânicos, onde floresce o rococó, sejam ignorados, vá lá. Mas a Itália! Bernini e Caravaggio são citados aqui e ali para assinalar a influência que exerceram sobre os demais artistas estrangeiros válidos. Borromini e Guarini não aparecem, a Espanha do Renascimento não existe, salvo El Greco, redimido à última hora em *L'art moderne*! Um monumento tão importante como o Escorial não é citado; aliás, na arte moderna, quase que não se trata senão da pintura. O leitor pode surpreender-se com essas ausências quando se constata, para o mesmo período, quão extensa era a *Histoire de l'art* de André Michel. Élie Faure, longe de ser um precursor, parece apegado, quase ingenuamente, a essa convicção, nascida com o neoclassicismo, de que o barroco é uma aberração da qual é melhor não falar.

Quanto a *L'esprit des formes*, vimos que inspirou a Élie Faure o "grande ritmo" [628]. Por vezes, nessa obra de síntese, o autor se entrega a generalizações apressadas, ligadas a palavras como Norte, Sul, Semita, ariano (então chamado *arya*), das quais os historiadores de arte de hoje desconfiam. Será que foi de Gobineau que ele tirou essa noção da preexcelência no domínio das artes atribuída ao sangue negro?

Todavia, a compreensão que Élie Faure mostra das civilizações artísticas do Extremo-Oriente é única entre os escritores franceses dessa época. Penso que ele deve ter tido acesso à biblioteca que Doucet [629] formava desde 1909, muito rica em fotografias da China e da Índia. O fato, diz-me seu filho Jean-Pierre Faure [630], de ter freqüentado Édouard Chavannes, orientalista cujas campanhas de pesquisas na China eram subvencionadas por Doucet, confirmaria essa hipótese e mais ainda, por conseguinte, seu parentesco com André Joubin, que desposara uma de suas primas e foi o primeiro diretor oficial da Biblioteca de Arte e Arqueologia.

A tendência anarquizante de Élie Faure, expressa de forma militante em certos aspectos de suas ações e de seus escritos, explica por que, a despeito do sucesso obtido pela *Histoire de l'art* e por *L'esprit des formes* junto ao público, essas obras foram muito mal acolhidas por críticos de tendências nacionalistas, como François Fosca, redator-chefe de *L'amour de l'art*, revista editada na época pela Librairie de France, simpatizante da *Action française*, movimento realista. O panfleto desse diretor de uma revista de arte contra uma tentativa de pesquisa, então meritória na França, é exemplar do atraso do pensamento francês no domínio da arte nessa época em que Otto Rank escrevia, na própria Paris, *L'art et l'artiste* [631].

Romain Rolland foi atraído sobretudo pela música. No entanto, o retrato que traçou de Miguel Ângelo é poderosamente modelado. Não chegou ele à ousadia de comparar a arte deste à de Beethoven?

Não é porque ele pertenceu à Academia Francesa que preferi falar de Louis Gillet (1876-1943) neste capítulo, mas sim porque seu real talento de escritor o faz ultrapassar a simples designação de historiador de arte. Passou ele por essa Escola Normal que, em 1900, foi um viveiro de sábios, eruditos e escritores. Aluno de Joseph Bédier, foi condiscípulo de Romain Rolland, com quem manteve uma longa correspondência. Seu espírito se formou também através dessas viagens, realizadas sem pressa, que para as pessoas dessa época constituíam momentos de intensa meditação. Em 1912, foi nomeado conservador do museu de Chaalis, legado no mesmo ano pela Sra. Jacquemart-André ao Institut de France.

Louis Gillet, aliás, algumas vezes se dedicou à história historicizante, como o testemunha sua *Histoire artistique des ordres mendiants* (1912), que decorre de um curso no Instituto Católico, em que ele revela algumas formas próprias de cada uma dessas duas grandes congregações monásticas, opostas por seus métodos apologéticos, mas que coincidiam por vezes nas formas. Devemos-lhe a versão francesa dos *Pintores italianos do Renascimento* de Bernard Berenson, que ele conhecera em 1903 por ocasião de uma viagem a Nova York.

Berenson ensinou-o a ver, Émile Mâle a procurar o que se encontra além do visível. Se ele se rivalizou com Élie Faure pelo lirismo, sua atitude em face da obra de arte difere da do autor de *L'esprit des formes*. Élie Faure fazia reviver a obra de arte num quadro histórico e geográfico. O modo de abordagem de Louis Gillet residia na simpatia, ou antes, na "empatia", o que os alemães designam sob o nome de *Einfühlung* [632]. Diante de uma obra-prima — e só lhe importavam as obras-primas —, experimentava uma espécie de fascinação. Como ele próprio confiou a Romain Rolland a 13 de outubro de 1891, a propósito dos quadros de Moretto que vira em Brescia: "Sou tomado pelo coração, e não pelo divertimento dos olhos." [633]

Nos escritos em que sua pena se sente livre para abandonar-se ao lirismo, seu estilo é rebuscado, às vezes até precioso. Não afeta ele em-

pregar por vezes uma ortografia desusada há um século, escrevendo "*appartemens*" ou "*batimens*", "*testamens*", "*ordres Mendians*" [634]?

Nesse humanista, que professava também a fé cristã, a contemplação das obras-primas animava a tendência à ultrapassagem que lhe parecia ser a natureza mesma do homem: "Mais além. *Ultreia*, como dizia o refrão dos velhos peregrinos de Santiago", exclama ele em *La cathédrale vivante* (1936). "O homem empreende essa peregrinação, essa viagem pelo mundo que não terá mais fim."

Pode-se perguntar se o fato de falar de André Malraux numa história da história da arte não é um contra-senso. Se esse gênio atormentado, eternamente à procura de si mesmo e que acreditou — fato consternador — ter-se encontrado na pele de um ministro, é o herói exemplar dos tempos da deriva do espírito, se seus romances são obras que trazem a marca de um momento histórico e que ele as quis como tais, quando tratou da obra de arte Malraux teve a sensação de abordar um domínio a-histórico. Proclamou bem alto que toda obra de arte é única, sem relação com qualquer fato de civilização ou de cultura. Nem sociologia, nem *Geistesgeschichte*, portanto. Por que, no dia seguinte à guerra, abandonando o romance no qual brilhara, ele se voltou para a exegese da obra de arte, para a qual nada o preparava? Esse homem, tendo ouvido em sua juventude proclamar a morte de Deus e depois, adulto, a do homem, não tentou agarrar-se a qualquer jangada, acreditando ter encontrado na obra de arte um simulacro de eternidade?

É procurar uma vã querela com Malraux enumerar com complacência, como o fizeram Georges Duthuit e outros, seus erros ou suas aproximações históricas. Pode-se censurar um poeta, impelido pelo demônio da escrita, por não deixar sua poltrona para verificar as datas? As obras de Malraux aplicadas à arte são as estrofes de um peã no qual esse bardo canta a bela lenda das metamorfoses criadas por Apolo e Dioniso. Isso não impede que os fatos não tivessem maior peso para quem desdenhava a exatidão histórica a ponto de chamar de "pós-faraônica" a arte copta, quando se sabe que os coptas são cristãos assim designados pelos árabes e que entre eles os faraós fizeram suceder-se outros impérios ou ainda prolongar até o século IV as esculturas da Palmira, cidade destruída pelo imperador Aureliano em 272. Para ele, as obras não se inscrevem no tempo, o que conta é seu estilo, e o estilo de uma estátua de Palmira pode, no mundo das formas, ser "contemporânea" de qualquer outra produzida por uma civilização diferente.

Não incorrerei no ridículo de analisar as idéias de Malraux, de tentar discernir nelas uma estética. Não se pode fazê-lo sem escrever um livro inteiro, pois a aparente incoerência das afirmações, a obscuridade do tom visionário mascaram a compacidade de uma "estrutura", e não se pode puxar-lhe uma ponta sem que venha todo o conjunto. Tudo se cruza e se descruza em suas diversas obras, todos os reflexos de suas leituras

— nas quais não se encontram, aliás, os historiadores de arte. Sublinhou-se com freqüência o aparentamento a Spengler de seu sistema de evolução catastrófica, o empréstimo junto a Nietzsche do dualismo apolíneo-dionisíaco e da superioridade da arte grega — velha idéia do pensamento germânico —, o tom lírico que lembra Élie Faure, o empréstimo junto a Walter Benjamin [635] — que ele próprio confessou — das revoluções causadas em nosso tempo pela civilização da imagem.

Mas admira-me que a atenção dos críticos não se tenha voltado para o fato de que essa situação de regalia concedida ao artista está bem próxima dessa estética do indivíduo-rei, criando na esplêndida solidão do gênio, que é a de Benedetto Croce. Verdade é que se lia tão pouco Croce na França que essa similitude pode ser devida a uma simples "convergência". Quanto ao "sagrado", fonte primordial da arte, da arte que em seguida se tornou a única garantia da eternidade, essas idéias, como vimos, já não haviam sido vigorosamente expressas por Otto Rank [636]? Porém Malraux tinha um meio de penetrar no átrio do Sagrado, acolhido por oficiantes outros que Rank e inclusive anteriores a este: se Durkheim e Salomon Reinach lhe pareciam por demais austeros, o ramo de ouro da sibila de *sir* James Frazer não podia seduzi-lo?

As obras de arte que Malraux celebra estão literalmente ligadas à história, já que se encontram em museus ou se converteram elas próprias em museus. É o museu que lhes confere, a essas desarraigadas, uma nova sacralização.

Exaltando o museu, Malraux começa por um aforismo que é uma contraverdade. "O papel do museu em nossa relação com a obra de arte é tão grande que temos dificuldade em pensar que ele não existe, que ele não existe ali onde a civilização da Europa moderna é ou foi desconhecida; e que ele existe entre nós pelo menos há dois séculos. O século XIX viveu deles; nós ainda vivemos deles e nos esquecemos de que inspiraram aos espectadores uma relação totalmente nova com a obra de arte", afirmação infeliz quando se considera que o museu mais velho do mundo que se conservou até nossos dias se encontra no Japão, o Shôsôin, no mosteiro de Todai-ji de Nara, perto de Kyoto, que foi várias vezes reconstruído de maneira idêntica desde o século VIII em torno de suas coleções, conservadas com todo o cuidado.[637]

O museu é uma instituição que aparece num determinado estádio da civilização, tanto no Oriente como no Ocidente. Pouco importa que ele seja privado. Mesmo reunido por um particular, ele estava mais ou menos aberto ao "público", aquele que então se interessava pela obra de arte. Onde podia o museu estar em lugar mais adequado que entre os chineses, tão devotados ao culto dos ancestrais e para quem o que foi é garantia do que será? Malraux se engana, portanto, redondamente. Os primeiros museus, com efeito, aparecem nas origens do Império chinês. O que é moderno e ocidental não é o museu, é o câncer do museu, espécie de vampiro que aspira para si, de cambulhada, obras

de arte desenraizadas, convertidas em excrescências da vida moderna, da qual são expulsas pela civilização industrial. Chama-se o museu de cemitério. Não será antes um orfanato?

Entretanto, há na hierarquia do sagrado um estádio mais elevado que o museu real — é o museu imaginário. O museu imaginário nada mais é que a reunião, permitida pela fotografia, das obras de arte vindas de todos os tempos e de todos os lugares, representadas por sua imagem. Para os historiadores de arte, essa substituição de uma obra de arte por sua imagem é uma perda de substância; para Malraux, é uma promoção.

"Num álbum, num livro de arte, os objetos são em sua maioria reproduzidos no mesmo formato; a rigor, um Buda rupestre de vinte metros apresenta-se aí quatro vezes maior que uma Tanagra." O poeta das imagens poderá multiplicar à vontade o fragmento, solicitar o objeto pela iluminação até transformar seu aspecto visual. Tudo isso só faz enriquecê-lo. Assim substituídos por sua imagem, "uma tapeçaria, um vitral, uma miniatura, um quadro e uma escultura tornam-se uma família. Perderam suas cores, sua matéria (a escultura, alguma coisa de seu volume), e até mesmo essas esculturas se converteram em pranchas. Que é que perderam com isso? Sua qualidade de objetos". Tornaram-se, pois, abstratas, e portanto apropriadas para desempenhar o papel de moedas de troca, a "moeda do absoluto" [638].

Não é estranho que Malraux nunca tenha falado de uma obra de arquitetura, que a fotografia de um monumento jamais apareça em seus livros? A arquitetura permanece ligada ao solo, portanto ao lugar e, pelo lugar, ao tempo; por mais elaborada que tenha sido, ela sempre atendia a uma necessidade, a de assegurar ao homem o fechado e o coberto. Essa ausência de gratuidade, para Malraux, não lhe permite ter acesso ao templo do sagrado: o Museu.

Malraux estava de tal modo obsedado pela imagem que, quando de sua primeira passagem pelo Ministério da Cultura, sob o primeiro governo de De Gaulle, em 1945-1947, concebera um grandioso projeto, o de dotar os museus de província de galerias de obras-primas representadas por sua reprodução em tamanho natural. Tentou-se então uma experiência e tomou-se como cobaia o *Moulin de la Galette* de Renoir. Como os meios dessa época não permitiriam reproduzir em cores, numa única revelação, quadros dessa dimensão, foi necessário fazê-lo em pedaços destacados. Quando se quis reunir as diferentes impressões assim obtidas, isto naturalmente foi impossível, porque havia entre elas ligeiras diferenças na revelação dos negativos. A coisa redundou num álbum de detalhes e o projeto foi abandonado.

Tal gosto pela imagem em substituição ao objeto corresponde a essa civilização do simulacro que é a nossa.

O fenômeno que, após a Segunda Guerra Mundial, atrai as multidões para a obra de arte tem diversas causas; uma delas, certamente, deve ser procurada num instinto profundo, na vontade, depois de tantos horrores, de reencontrar um rosto mais reconfortante do homem. Os livros de Malraux sobre a arte atendiam a essa aspiração. Mas o que os leitores procuravam em *Les voix du silence* ou *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* era o testemunho do autor de *La condition humaine*. Encontraram aí uma linguagem totalmente diversa da que haviam escutado em *L'espoir*, uma linguagem difícil, quase mallarmeana, que não compreendiam, mas deixavam-se arrastar pelo encantamento do verbo e pela qualidade das imagens que mereceram do editor Skira e, depois, de Gaston Gallimard um cuidado todo especial. E estas lhes revelavam obras desconhecidas, estuques do Gandhara, budas kucha, objetos citas e sármatas, dos quais alguns exemplares se achavam muito bem conservados em museus da Europa, mas que se julgava capazes de interessar apenas aos especialistas. Malraux servia também à causa da mundialização à qual seu tempo aspirava. Introduzia assim nas grandes exposições, que tiveram lugar após a guerra, como a da Índia e a do Museu de Cabul, objetos produzidos pelo vikings.

Pode-se dizer que o sucesso de seus livros contribuiu para arrastar as multidões aos museus, mas também para ver aí apenas "imagens", o que as dispensava do esforço de conhecimento que, outrora, professores entediados exigiam delas ao ligá-las à história.

Meu confrade e amigo do Metropolitan Museum de Nova York, o conservador das pinturas Ted Rousseau, mostrava-se muito irritado pela ausência de curiosidade das multidões que acorriam ao seu museu aos domingos. Contou-me que, para obrigar os visitantes a aprender alguma coisa, colocara *acima* de cada quadro um cartaz com o nome do artista [639] e obteve de um deles — um arquiteto! — esta reflexão desagradável: "Por que incomodar-me com essas inscrições? Eu venho aqui para ver belos quadros, não tenho necessidade de saber de quem são."

Malraux contribuiu também para simplificar consideravelmente o espetáculo da arte, tanto mais que, pelo menos no que concerne aos séculos precedentes, seus gostos eram muito convencionais. Ticiano, Tintoreto, bravo! Mas de Lotto *quid*?

Malraux fascinava seu público por uma auréola de heroísmo. Não tinha encorajado com sua presença o Exército Vermelho durante a guerra da Espanha? Não havia entrado para a Resistência (na última hora, é verdade, mas ele explicou por quê)? Não recolhera algumas palhetas da glória do exército Reno e Danúbio? E, enfim, não era ele o familiar do general De Gaulle, o único de seus ministros que este considerava à altura de ser um de seus pares?

A acolhida dispensada aos seus livros pelos meios de crítica e história da arte foi bastante contrastado. A contestação mais violenta partiu de Georges Duthuit, o genro de Matisse. O panfleto em três volumes intitulado *Le musée inimaginable* [640], escrito com uma verve fascinante, é uma

refutação de ponta a ponta. Bizantinizante eminente, Duthuit, como discípulo de Strzygowski, defende seus deuses e não perdoa a Malraux o ter afirmado a superioridade do Ocidente sobre o Oriente. Os sarcasmos dirigidos por Pierre Cabanne [641] ao "aventureiro com perfume de epopéia" visam mais ao ministro que ao escritor de arte. De maneira geral, na França, a atitude para com Malraux dependeu das opiniões políticas. Não deixa de ser divertida a conversão do *Figaro*, primeiro chamando Malraux de "o trapalhão da cultura" e depois, com o passar dos anos, apercebendo-se de que um jornal gaullista devia mostrar mais reverência para com o genial ministro do grande líder.

Assim, no exterior ele mereceu talvez apreciações mais objetivas.

Em nenhum lugar se encontrará maior fervor que em E. Wilson e no *Times Literary Supplement*, que, quando da publicação de *Les voix du silence*, chamaram essa obra de "o livro do século". O crítico inglês J. P. Hodin, julgando *Le musée imaginaire*, se enfurecia contra os pedantes de universidade que rejeitavam Malraux por causa de alguns pecadilhos veniais e se desviavam dessa visão magnífica da arte concebida como um antidestino.

Os "pedantes de universidade", com efeito, não lhe eram lá muito favoráveis. Uma das sumidades da história da arte, que sem embargo não temia afastar-se dos caminhos batidos, Ernst Gombrich, de quem falamos em várias páginas do presente livro, achava sua concepção "tão claudicante quanto seu espírito"; reprovava-o por ter falseado completamente a mensagem da obra de arte, arrancando-a à história para lançá-la arquejante na arena do mundo contemporâneo [642]. Essas asserções não passam de opiniões emitidas em artigos. Em 1967, sob o título *O absoluto e a forma*, Stefan Morawski, filósofo polonês, num livro de trezentas páginas, analisou Malraux num discurso mais geral sobre a estética, estendendo-se sobre suas implicações com o existencialismo e o estruturalismo. Encontra-se nesse livro, publicado em francês em 1972 [643], a exploração mais metódica já feita das idéias sobre a arte do autor de *Les voix du silence*.

Quanto a nós, não nos cabe nesta obra julgar o valor das idéias estéticas de André Malraux. Basta-nos saber que, se elas fazem parte da história do gosto, não pertencem à história da arte.

III

CAMINHOS E MEIOS

1

O SABER ENCICLOPÉDICO

Desde que acumula alguns conhecimentos, tem o homem dois meios para pô-los em ordem: a apresentação discursiva segundo a trama histórica e a enumeração alfabética num dicionário.

Não é de admirar que os alemães, apaixonados pelas sumas e enciclopédias, tenham tentado as primeiras sínteses sobre a história da arte. Anton Springer empreendeu em 1855 um *Manual de história da arte* [1], em cinco volumes, e Franz Kugler em 1859 começava o seu, que ele próprio ilustrou a traço [2]. A *História da arte de todos os tempos e de todos os lugares* [3] de K. Woermann foi, em 1900, a primeira a incorporar em seu programa as civilizações primitivas.

No início do século XX, paralelamente na França e na Alemanha, sentiu-se a necessidade de reagrupar em ordem noções que se haviam desenvolvido um pouco anarquicamente, segundo o capricho dos pesquisadores. Conceberam-se duas grandes histórias alemãs da arte que haveriam de constituir um quadro para estudos futuros, fornecendo o balanço das questões já exploradas e, em certos casos, dando o impulso para novas pesquisas. A França precedeu a Alemanha de alguns anos; é em 1905 que aparece o primeiro volume da *Histoire de l'art* de André Michel (1853-1925). Este fora chamado por Courajod para ser seu adjunto no departamento das esculturas da Idade Média e dos Tempos Modernos do Louvre, que acabava de ser fundado; sucedeu-lhe na direção desse departamento em 1896 e acabou obtendo uma cátedra no Collège de France. Tendo sofrido muitas provações nos últimos anos de sua vida por várias perdas cruéis devidas ao conflito armado, seu estado de saúde obrigou-o a renunciar ao professorado três anos antes da idade da aposentadoria. Não pôde levar até o fim sua *Histoire de l'art*, cujo décimo oitavo e último volume — o índice — apareceu em 1929.

O primeiro volume do *Manual da ciência da arte* [4], concebido e dirigido por Fritz Burger (1877-1916), foi publicado em 1913. Burger era um espírito universal; como muitos outros em seu tempo, começou como prático antes de tornar-se historiador. A princípio foi pintor, escultor e arquiteto. Abordou a história da arte no começo do século XX nas universidades de Heidelberg, Estrasburgo e Munique em trabalhos sobre a arte florentina. Mais tarde estudou as escolas do Norte, principalmente a alemã. Interessou-se também pela pintura do século XIX (*Cézanne*

und Hodler, 1912). Sua *História da pintura alemã desde a Idade Média até o final do Renascimento* é um dos dois volumes publicados em 1913 de seu *Handbuch*; Burger oferecia assim um modelo aos seus autores. Morreu em 1916, diante de Verdun. A. E. Brinckmann (1884-1958) sucedeu-lhe na direção do *Handbuch*, onde devia escrever dois dos volumes sobre a arte barroca, de que falamos. Concluída em 1930, a publicação completa compreendia trinta e dois volumes. Estes não apareceram na ordem cronológica, mas na medida em que iam sendo terminados, sistema contrário ao de André Michel, que começou pelos primeiros tempos cristãos e acabou pelo século XX. A diferença das concepções foi bastante profunda. Burger confiava a um único historiador a redação de todo um conjunto. Ao contrário, Michel distribuía a matéria de uma das grandes divisões de sua empresa entre diversos especialistas, realizando ele próprio a síntese de seus desenvolvimentos em prefácios, ensaios notáveis cuja leitura ainda hoje é muito frutuosa. Esse modo de ver lhe permitiu dar às artes menores um lugar que sempre lhes fora recusado até então. Não se esqueceu nem da gravura, nem da arte monetária, nem dos vitrais, nem dos marfins, nem dos móveis, nem da tapeçaria, nem da ourivesaria; os textos de Émile Molinier, Arthur Haselof, Maurice Prou, Émile Mâle, Marquet de Vasselot, Raymond Koechlin e Henri Bouchot são exemplares a esse respeito; mas, distribuindo assim cada um dos volumes entre vários autores, André Michel se privava da possibilidade de constituir estudos aprofundados com valor de síntese, confiados a um desses pesquisadores, que marcaram época na história da arte, como os volumes de Brinckmann Nicolaus Pevsner, Otto Grautoff e Willi Drost do *Handbuch* de Burger, encarregados de explorar o conceito do barroco no próprio momento em que os estudiosos se interrogavam sobre o seu alcance.

A obra de André Michel trata unicamente da civilização ocidental, o que lhe confere mais unidade, enquanto os três volumes sobre a Índia, a China e o Japão estão um pouco deslocados na série de Burger e Brinckmann. Em compensação, André Michel teve o mérito de não esquecer a América Latina, prolongamento da arte ocidental, parte confiada a Louis Gillet, que conseguiu redigir uma exposição apesar dos poucos estudos sobre o assunto publicados até então (1929).

Enquanto prosseguia a obra de Fritz Burger, aparecia em Berlim outra história da arte cuja concepção assinalava o sucesso que a arte começava a ter junto ao que viria a chamar-se o "grande público". À diferença de suas duas irmãs mais velhas, a *História da arte dos propileus*[5], iniciada em 1923 e terminada em 1932, e cujo nome aludia à efêmera revista fundada por Goethe em 1798, se propunha antes de mais nada a oferecer uma rica documentação ilustrada, com um curto prefácio e sem bibliografia. Essa ausência de aparato científico evitou-lhe cair de moda, o que permitiu reeditá-la ainda há pouco. Trata-se, desta feita, do conjunto das civilizações artísticas desde as origens da humani-

dade. A divisão das matérias é muito flutuante. É mais uma coleção que uma história da arte.

A aceleração da história produzida pelo trauma da última convulsão mundial tornou bruscamente desusadas, logo após a guerra, as duas grandes histórias da arte da primeira metade do século. A revisão dos volumes, operada após a sua publicação, o aumento do número de *connoisseurs*, tanto no domínio arqueológico como no das épocas mais recentes, e a maior necessidade de ilustrações acabaram relegando essas obras à história da história da arte.

O fato de o público interessado nas artes aumentar incessantemente favoreceu a empresa simultânea de grandes histórias da arte na Inglaterra, na Espanha, na Alemanha e na França. Doravante elas abarcarão todas as civilizações, dando uma importância cada vez maior às civilizações ou culturas estranhas ao classicismo greco-romano, sejam elas orientais, extremo-orientais, africanas ou americanas, já que os artistas vivos orientaram o gosto do público para o arcaísmo e o primitivismo.

A história da arte empreendida na Inglaterra traz o nome de *Pelican History of Art*. É dirigida por um professor expulso da Alemanha pelas perseguições raciais e que colaborara no *Handbuch* de Burger e Brinckmann: Nicolaus Pevsner (1902-1983). Fora ele um dos conservadores do Museu de Dresden e, de 1929 a 1933, professor da Universidade de Göttingen; em seguida ensinou na Inglaterra. Na série por ele dirigida, cada parte é confiada a um autor único; os volumes, publicados em ordem dispersa, são hoje em número de trinta e seis, consagrados seja a um país, seja a uma técnica, seja a uma época, seja a um estilo, o que forma um conjunto sem coerência real. Ainda aqui, trata-se mais de uma coleção que de uma história da arte; não existe, aliás, indicação de tomo. A colaboração é amplamente internacional. A bibliografia é "espartana", a ilustração um pouco comedida. Alguns volumes comportam sínteses novíssimas que marcaram época, como a obra de Paul Frankl, consagrada à arte gótica.

A *Summa artis. Historia generale del arte*, realizada sob a direção de um professor catalão, José Pijoan, de 1959 a 1970, comporta vinte e quatro volumes. Tem a grande vantagem de compreender exposições bastante completas sobre a arte espanhola, geralmente mal estudada pelos historiadores de arte. O próprio Pijoan, em sua juventude, escrevera uma *Historia del arte* em três volumes (Barcelona, 1914).

Em Baden-Baden, o editor alemão Holle empreendeu em 1957 uma coleção intitulada *A arte no mundo. Fundamentos históricos, sociológicos e religiosos*[6], dividida em duas séries, uma consagrada às civilizações européias (vinte volumes), confiada a diversos especialistas, outra (dezesseis volumes) tendo por objeto as civilizações não européias, dirigida pelo Pe. Werner Speiser, diretor do Museu do Extremo-Oriente de Colônia. A coleção inteira foi publicada em francês a partir de 1959 por Albin Michel, que agora a faz aparecer em livros de bolso. O título

indica bem a tendência histórica da empresa. Um amplo lugar é dado às civilizações primitivas. O esforço envidado para realizar essas sínteses num espírito universal é louvável, mas nem sempre bem-sucedido, devido à circunstância de que os autores são quase exclusivamente alemães (ver, por exemplo, *A arte românica*, em que o papel da França como centro de gênese na escultura não é assinalado). Aqui o texto domina a imagem, que é comedida. A tendência científica da obra se traduz por uma bibliografia desenvolvida. A intenção sociológica nem sempre é respeitada, principalmente nas épocas recentes, como *Revolução e restauração*, obra de Klaus Lankhert, o que deixa implícito que esse partido é dificilmente aplicável à época contemporânea, na qual a criação artística tende a tornar-se um fato autônomo.

Foi em 1955 que o editor Gallimard, por proposta de André Malraux, secundado por Georges Salles, então diretor dos Museus da França, empreendeu uma vasta coleção: *L'univers des formes*. Ela deve totalizar quarenta e quatro volumes, dos quais já se publicaram trinta e dois e, a julgar por estes últimos, deve abranger apenas as épocas anteriores aos tempos modernos. A grande originalidade dessa coleção, emanada de um homem que escreveu *Le musée imaginaire*, é o fato de basear-se na imagem. Esta não constitui uma ilustração; é ela que governa toda a estrutura de cada livro, e o próprio texto nada mais é que uma espécie de visita guiada ao "museu imaginário"; deve-se admirar a disciplina com a qual especialistas estritos se empenharam em fazer coincidir o comentário com a imagem; para obter esse resultado, foi preciso rejeitar todos os elementos documentários, com a bibliografia no final de cada obra, o que tem a vantagem de permitir a cada autor considerar as obras sob o ângulo da evolução das formas, segundo a própria promessa do título da coleção.

A coleção de grande formato *L'art et les grandes civilisations*, concebida e realizada pelo editor Lucien Mazenod, é mais comparável a *L'univers des formes*, dada a importância conferida à imagem, que é considerável, mas desta vez fora do texto. Cada volume esté confiado a um especialista.

Não obstante todos os seus méritos, as grandes histórias da arte que enumeramos são coleções de livros separados. Só uma delas forma uma seqüência, podendo ser considerada obra de um homem: é a de André Michel, que revia cuidadosamente a concordância de todos os textos e conferia o caráter unitário à obra graças aos seus prefácios.

No mesmo espírito, mas em escala mais restrita, *L'art et l'homme*, dirigida por René Huyghe e realizada por autores criteriosamente escolhidos entre os especialistas, compreendendo três volumes publicados de 1957 a 1961, trazia a marca de seu diretor, que, uma vez esgotada a obra, fez editar à parte os textos de seus prefácios. Não há, infelizmente, bibliografia.

Em diversas línguas, no curso dos últimos anos, publicaram-se histórias da arte concebidas por um único homem, geralmente um professor

de universidade, que assim condensou sua experiência no ensino. A mais notável dessas obras se inscreve no quadro da coleção Clio, que fora concebida para dar aos estudantes de história um instrumento de trabalho, fornecendo-lhes uma bibliografia e um resumo do estado atual das questões. Pierre Lavedan, professor da Sorbonne — com a ajuda de Simone Besques apenas para o tomo I, referente à Antiguidade —, realizou a façanha de executar esse trabalho que prestou múltiplos serviços a várias gerações de estudantes universitários para a totalidade da história da arte [7].

A matéria dos conhecimentos acumulados há mais de um século tornava indispensável um dicionário dos artistas em que se pudesse encontrar, numa forma sucinta, informações precisas e seguras. Ao longo do século XIX, fizeram-se várias tentativas desse gênero [8], desde o dicionário em língua alemã de H. H. Fuessli [9], de título ambicioso, publicado em 1814. Citemos apenas a obra do belga A. Siret (1810-1888), *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours* [10] (2ª edição, 1866), espantosa para sua época, pois compreende múltiplas informações e, notadamente, a reprodução de seiscentos monogramas e a indicação dos preços alcançados pelos quadros nos últimos séculos, inclusive o XIX.

É no grande movimento de concentração dos conhecimentos que se manifestou antes da guerra de 1914 que essa empresa atinge maior amplitude em duas publicações, uma francesa e outra alemã.

Em 1911, um negociante de arte francês, Bénézit, empreende a execução de um *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, só concluído em 1923, em três volumes e do qual uma segunda edição, recomposta e consideravelmente aumentada ao longo de sete anos de pesquisas sob a direção dos herdeiros de Bénézit, apareceu em dez volumes em 1976. Essa obra não contém nenhuma bibliografia capaz de orientar uma pesquisa, mas tem o mérito de indicar os preços obtidos pelas obras em vendas públicas.

De envergadura bem diversa era a obra empreendida na Alemanha em 1907, na grande tradição das enciclopédias germânicas, pela casa editora Wilhelm Engelmann, de Leipzig; esta, no sexto volume, em 1912, passa às mãos da casa Seeman, uma das mais importantes editoras da Alemanha, que a levou a bom termo até 1950. Os diretores científicos deram o Dr. Ulrich Thieme e o Dr. Felix Becker. A obra costuma ser designada sob o nome de "Thieme e Becker", muito embora em 1911 Thieme tenha abandonado a empresa por motivo de doença e em 1921 tenha aparecido, ao lado de Becker, Fred C. Willis, enquanto em 1923 Hans Wolmer assumia sozinho a direção. Redigido por especialistas escolhidos no mundo inteiro, o *Dicionário geral dos artistas da Antiguidade aos nossos dias* [11] compreendia, depois de concluído, trinta e sete volumes.

Essa obra monumental prestou serviços inestimáveis a todos os leitores. Seria oportuno retomá-la e atualizá-la no momento em que a

informática oferece outras possibilidades? Mas o uso da informática não tem o mesmo caráter universal que o de um dicionário. A valorosa casa Seeman de Leipzig tomou, pois, a decisão, não de uma atualização, mas de uma recomposição completa que incorpora também a matéria dos seis volumes do *Dicionário dos artistas do século XX* [12], que Hans Wolmer empreendera para Seeman quando este terminou o *Dicionário geral*, entre 1953 e 1962. A direção é assegurada por Günter Meissmer, assistido por Werner Müller, seis redatores alemães e trinta e cinco conselheiros internacionais. Sem dúvida, a obra chegará aos cinqüenta volumes, a julgar pelo tomo I, publicado em 1983, que apresenta 9.471 artistas [13]. Aos diversos repertórios e ao índice, que facilitam a consulta, junta-se um "guia do usuário" em versões alemã, inglesa, francesa, italiana, espanhola e russa. O título é ligeiramente diverso do antigo: *Dicionário geral dos artistas de todos os tempos e de todos os povos* [14].

Apesar de tudo, essa obra colossal não passa de um dicionário biográfico. Coube aos italianos a honra de criar uma enciclopédia dos conhecimentos sobre as artes plásticas, sob a forma de um dicionário alfabético com um índice bastante completo que permite fácil acesso a todas as rubricas e uma bibliografia exaustiva, mas selecionada de maneira crítica. O mérito dessa *Enciclopédia universal da arte* [15], dirigida por Massimo Pallotino e que mobilizou todo um estado-maior internacional, cabe à Fundação Cini, que lhe assegurou o financiamento, confiando a execução científica ao Istituto per la Collaborazione Culturale (Roma-Veneza). A obra foi publicada em italiano, alemão e inglês. Atualmente, acha-se em curso uma reedição revista e aumentada.

Os editores Mac Millian de Londres e N. Y. Grove's Dictionnaries de Nova York estão começando *The Dictionnary of Art* (sob a direção de Hugh Brigstocke), em vinte e oito volumes, a ser concluído em 1991 e que deve compreender os movimentos culturais, a história, a geografia, o amadorismo, a história do gosto, as técnicas, etc.

A leitura da obra de arte implica não somente a sua forma como o seu conteúdo. Os historiadores de arte não têm a obrigação de ser peritos em iconografia. Podem precisar de um guia no dédalo das significações da imagem. Ao menos no que concerne à religião cristã, a erudição alemã atendeu a essa necessidade com o dicionário de Karl Künstle (1924) [16], seguido, trinta anos depois (1953), do de Hans Aurenhammer [17]. Outro sábio alemão, Gertrud Schiller (1966) [18], desenvolverá a matéria. Mas é um professor da Sorbonne, Louis Réau (1881-1961), que lhe dará toda a sua extensão em *Iconographie de l'art chrétien* [19], publicada em oito volumes a partir de 1956, verdadeira enciclopédia baseada numa documentação internacional, que só ele podia reunir graças a sua excepcional aptidão para as línguas; a arte ortodoxa não foi esquecida (Réau falando russo). Encontra-se aí, para cada tema, a lista de suas designações em oito línguas (entre as quais o grego e o russo). Não se poderia censurar o autor (de religião protestante) senão por

uma certa tendência a ironizar a ingenuidade do culto das imagens e das relíquias. Ele se deleita, como Roger Peyrefitte, o autor das *Clés de Saint-Pierre*, em enumerar os exemplares do Santo Prepúcio. E que dizer dessa Anunciação em que, em nome de não sei que eletromagnética sagrada, o anjo é a estação emissora e a Virgem a estação receptora?

Um curioso *Dictionnary of Miracles*, publicado em 1966 em Filadélfia e Detroit pelo Reverendo E. Cobham Brewer LLD, também pode prestar bons serviços.

Nesse domínio da iconografia, Deus foi mais favorecido que os deuses. Até uma época recente, quem quisesse compreender uma imagem do Olimpo ainda precisava consultar o velho tratado de Cartari, que remonta ao século XVI e do qual se serviam os pintores de outrora. Felizmente, a obra foi reeditada há pouco tempo [20]. Dispomos atualmente de um léxico em alemão da mitologia antiga e, em francês, do excelente livro de Pierre Grimal [21], infelizmente desprovido de ilustrações. Por fim, eis que aparece em Basiléia um *Lexicon iconograficum Mythologiae classicae*, de que Lily Kahl é a secretária-geral. Deve compreender sete volumes em catorze tomos (texto e pranchas). Recomenda-se pelo patrocínio da Unesco, da União Científica Internacional da Filosofia e das Ciências Humanas de Paris e da Associação Internacional de Estudos do Sudeste Europeu de Bucarest. Cada artigo é publicado na língua em que foi escrito, o que o transformará um pouco numa torre de Babel.

Juntamente com a iconografia religiosa, a iconografia profana encontrou lugar num repertório copioso, compilado pelo conservador do museu de Budapest, A. Pigler, em 1956 [22].

Entretanto, sob a forma de manuais limitados a uma das belas-artes, algumas enciclopédias concebidas no século passado devem ser assinaladas, pois sua consulta ainda é útil. Citemos notadamente o admirável *Manual da arquitetura* [23], empreendido em 1886 em Darmstadt e continuado em Leipzig sob a direção de Schmidt, Durm, Ende e Wagner. Abrange a arte de construir sob todas as suas facetas: téorica, técnica, estética, histórica, estilística, temática (estudo dos diversos programas arquitetônicos), unindo a história à atualidade. Os elementos técnicos não são ultrapassados. Há ainda a parte histórica: é aí que se encontrarão, por exemplo, os resultados do concurso instituído por um hospital após o incêndio do Hôtel-Dieu de Paris, que foram o ponto de partida de uma revolução no domínio da arquitetura hospitalar. Passou-se então a preocupar-se mais com os corpos que com as almas. Os estudos do barão de Geymüller, de nacionalidade suíça, sobre o Renascimento são sempre válidos. Produziu ele, para a coleção, *A arquitetura do Renascimento na França* [24], em 1898, trabalho de decifrador sempre interessante; foi o primeiro a distinguir em Rafael o arquiteto. O barão de Geymüller merece que nos detenhamos por um instante a evocar sua memória, pois foi, após o francês Letarouilly [25], o iniciador dos estudos sobre os

primeiros projetos de reconstrução de São Pedro de Roma [26] (1875). Constituíra ele uma coleção de desenhos de arquitetura sobre o Renascimento, tão rica que foi comprada em 1907 pelo museu dos Ufizzi.

Numa época em que a fotografia era rara, os repertórios ilustrativos da *Arquitetura religiosa do Ocidente*, empreendida em Stuttgart em 1901 pelo grande arqueólogo alemão Gustav Dehio, prestou eminentes serviços [27].

Quanto à *Histoire de l'architecture* [28] do engenheiro francês Choisy, publicada em 1899, permanece única pelos desenhos em perspectiva axonométrica do autor e por sua análise, tão judiciosa, das formas e das estruturas.

Molinier empreendera em 1896 uma *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e^ siècle à la fin du XVIII^e^*, que ficou inacabada, com cinco volumes em 1916. A *Histoire générale de la tapisserie* de Jules Guiffrey (3 vols., 1880) continua sempre atual.

Deve-se a Pierre Lavedan uma *Histoire de l'urbanisme*, iniciada em 1926 e concluída, em três volumes, em 1952 [29].

Caberia a um conservador-chefe do Victoria and Albert Museum empreender uma *História geral do vestuário na época do Renascimento*. A obra começou em 1951 pelo vestuário de Tudor à Luís XIII e está hoje terminada (seis volumes). Essa obra exaustiva não nos impede de apreciar, em formato mais modesto, o livro de alcance mais geral, publicado em 1951, da autoria de François Boucher, conservador-chefe do Museu Carnavalet. O vestuário é considerado aqui em sentido amplo, isto é, com todos os seus acessórios — luvas, calçados, penteados e até mesmo jóias. É em parte graças aos esforços de François Boucher, que reuniu as coleções, que um museu do vestuário acaba de ser aberto em Paris no recinto do Museu das Artes Decorativas.

Embora não interesse diretamente ao seu objeto, os historiadores da arte têm muita coisa a encontrar no enorme *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* realizado entre 1907 e 1951 em trinta volumes, verdadeiro trabalho de beneditino e no qual trabalharam, aliás, dois monges da ordem, Dom Cabrol, que o começou, e Dom Leclerq, que o terminou com a ajuda de Henri Marrou.

Sem dúvida o mais antigo esforço enciclopédico do século XIX foi o *Peintre graveur* de Adam Bartsch, editado em francês em Viena, que compreende vinte e um volumes redigidos entre 1803 e 1821 [30]. Essa enciclopédia da gravura foi renovada por outro alemão, J. D. Passavant, autor da célebre monografia sobre Rafael, num livro igualmente editado em francês, em Leipzig, em seis volumes, de 1860 a 1864, e com o mesmo título: *Le peintre graveur*.

Atualmente, está sendo realizada, sob a direção de Walter L. Strauss, em Londres, uma reedição da obra de Bartsch, porém ilustrada; é patrocinada pelo British Museum, pelo Metropolitan Museum de Nova York, pela National Gallery de Washington, pelo Albertina de Viena

e pelo Warburg Institute. Prevêem-se cem volumes. Essa empresa, em que Bartsch é apenas um suporte, apresenta dificuldades, pois muitas das opiniões do autor precisam ser revistas.

A identificação das obras de arte mobiliária, pinturas, esculturas e objetos de arte encontra uma base sólida na reconstituição de seu *pedigree*, isto é, na série dos diversos amadores que as possuíram. Como a maior parte desses objetos passou, mais cedo ou mais tarde, pelas vendas públicas, é do mais alto interesse conhecer os catálogos de tais vendas, tarefa árdua para os pesquisadores, porquanto a maioria desses catálogos, que eram quase sempre publicações de escasso valor, pelo menos no caso dos mais antigos, foi jogada fora, mutilada ou perdida, e as coleções que deles se fizeram nos depósitos públicos foram freqüentemente pilhadas. Desse modo, era muito importante possuir um repertório de tais vendas. Durante muito tempo se utilizou o *Dictionnaire des ventes d'art* de H. Mireur [31], publicado em sete volumes em 1911 e 1912, mas existe um instrumento mais completo e aperfeiçoado sob a forma de repertório, que menciona os exemplares existentes nas grandes bibliotecas públicas do mundo inteiro, com as características de cada espécime quando este traz anotações manuscritas. Trabalho de formiga e que se imaginaria ter sido realizado por uma equipe de documentaristas adstritos a essa humilde tarefa. Na verdade, ele é obra de um homem e de uma vida. Partindo de 1600, o holandês Frits Lugt (1884-1970) publicou o primeiro volume dessa obra em 1938, o segundo em 1953, o terceiro em 1964; o quarto, finalmente, apareceu depois de sua morte. Em 1921 ele publicara um *Dicionário das marcas de colecionadores* [32], que completou com um suplemento em 1956. Frits Lugt não era um historiador de ofício. Como defini-lo? Formara-se "no local", na prática cotidiana em casa do negociante de arte Frédéric Müller de Amsterdam, deixando-o aos cinqüenta anos para se entregar sem coações às alegrias do amadorismo, quando a morte de seu pai lhe legou um capital que ele soube fazer frutificar. Reuniu um gabinete de cem mil peças, gravuras, desenhos dos maiores mestres e dos outros, miniaturas hindus, retratos em miniatura, livros antigos, autógrafos de artistas, etc. Amando tanto a França como a Holanda, quis ele que essa coleção aproveitasse a ambos os países, fundando para isso um Instituto Neerlandês em Paris, para o qual comprou um hotel antigo, fundação que foi inaugurada em 1957 tendo Sadi de Gorter como conservador e onde, desde essa data, têm lugar magníficas exposições.

Frits Lugt era hábil financista, tanto quanto pertinente amador; as duas coisas não são incompatíveis — ao contrário, uma e outra requerem discernimento e intuição. Ele foi o *connoisseur* consumado, interessado na qualidade e na integridade das peças, como o são os verdadeiros amadores de desenhos e coleções gráficas. Para ele, a obra típica do historiador de arte era o repertório ou o catálogo. Ao longo de sua

vida, por um labor paciente, enriqueceu o museu do Louvre com um precioso *Inventário dos desenhos das escolas do Norte* [33]. O homem era de abordagem bastante severa e de estrita cortesia. Não concedia facilmente sua amizade: tive a sorte de ser um dos eleitos.

Os psicanalistas diriam que a necessidade de contabilizar, de colecionar, de inventariar e de entesourar é um instinto da fase anal. Seria porque seu alto grau de evolução tivesse levado os franceses ao estádio genital que eles se mostraram tão negligentes em inventariar suas riquezas artísticas, enquanto ao redor deles tantos povos se entregavam a essa tarefa com maior ou menor paixão? Na Alemanha, inventariar é uma verdadeira mania. Sob o título de *Kunstdenkmäler*, há três quartos de século, segundo a antiga divisão do Reich por província (*Provinz*), cidade (*Stadt*), região (*Kreis*) e Estado (*Land*), mais de trezentos volumes de inventários foram publicados (inclusive sobre a Alsácia-Lorena) e calcula-se que sejam quinhentos ao todo [34] (*Kunsthandbuch*).Muito cômodos, porque podem servir para uso turístico; a casa editora Deutscher Kunstverlag, que publica o inventário, publica também uma série sistemática de repertórios por província. A Baviera prossegue seu próprio repertório, ilustrado por desenhos (*Bayerische Kunsidenkmäle*), sempre editado por Deutscher Kunstverlag de Munique. E reedita-se, atualizando-o, o velho *Handbuch* de Gustav Dehio, que prestou serviços a gerações de historiadores de arte. Quem quiser encontrar uma informação precisa sobre qualquer monumento ou objeto de arte localizado na Alemanha não tem, pois, senão o embaraço da escolha. Na Áustria é o *Dehio Handbuch*, atualizado e editado por Anton Schroll, que faz as vezes de inventário. A Suíça começou seu inventário em 1934 (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*); estão previstos oitenta volumes.

Foi por um decreto real de 7 de julho de 1903 que se decidiu fazer o inventário artístico dos Países-Baixos, que desde esse tempo aparece regularmente (*De Nederlandsce Monumenten van Geschiedenis en Kunst*).

Na Bélgica, que no Instituto Real do Patrimônio Artístico possui um rico serviço documentário, a Flandres do Leste, a Flandres do Oeste e a Valônia enpreenderam em 1956 seus próprios inventários.

A Itália tentou em 1931 um *Inventário degli oggetti d'arte*, mas este foi abandonado após nove volumes. Todavia, o *Elenco degli edifici monumentali in Italia distinti per provincie*, publicado pelo Ministério da Instrução Pública, prossegue regularmente.

O fundador dos estudos de história da arte espanhola Gómez Moreno, em 1901, lançava os planos de um inventário do qual até 1908 se completaram apenas os volumes para as províncias de Leão, Zamora, Salamanca e Ávila, trabalho gigantesco, retomado em 1924 pelo Ministério da Instrução Pública, interrompido em 1934 pela guerra civil, reanimado em 1939 por diversas instituições, entre elas o Seminário de Arte da Universidade de Sevilha, dirigida por José Hernández Díaz, que empreendeu um *Catálogo arqueológico y artístico* da Andaluzia. Em 1967

a Direção Geral das Belas-Artes decidiu prosseguir esse trabalho de Sísifo, começando por republicar as primeiras séries do *Inventário* de Gómez Moreno, inclusive *Ávila*, que ficara inédito.

Quanto a Portugal, foi a Academia Nacional de Belas-Artes que tomou a iniciativa de fazer o inventário das riquezas artísticas mal conhecidas e pouquíssimo estudadas desse país; publicaram-se vários volumes, mas a partir de 1950 o inventário da Academia foi interrompido.

Nascido de um sentimento de inferioridade do presente em relação a um passado cujos tesouros insubstituíveis importa fixar, o inventário artístico é invenção moderna. Todavia, já se pretendeu ver nele a idéia contida nas *Mémoires pour servir à l'histoire des Maisons royales* de Félibien (1681). Mas, sem dúvida, o mérito de tal iniciativa deve ser atribuído a um monarca, conhecido sobretudo pelo gênio que desenvolveu na guerra, mas que fez muito pela cultura de seu país: o rei da Suécia Gustavo Adolfo. Não foi ele quem organizou o primeiro serviço de conservação dos monumentos históricos da Europa por um edito de 20 de maio de 1630, obrigando os antiquários e historiadores a pesquisar os antigos monumentos e a inventariar as inscrições rúnicas? Em 1643, ele renovava essas instruções e nomeava inspetores regionais encarregados de operar o recenseamento. Depois dessa antecipação, será preciso esperar até 1807 para que se funde na Escandinávia uma "Comissão Real para a Conservação dos Monumentos", desta vez na Dinamarca.

No entanto, na França a Assembléia Constituinte prescrevera o recenseamento das obras, que, em conseqüência dos acontecimentos da Revolução, se transformaram em propriedade da nação, mas isso nem sempre implicava um desígnio de conservação, já que uma parte estava destinada a ser destruída. A Comissão dos Monumentos publicou para esse fim, em 1793, uma instrução sobre a maneira de inventariar, esforçando-se por reunir na província uma rede de correspondentes para executar esse inventário-geral; mas a extrema penúria financeira desses tempos e a ausência de pessoal competente impediram qualquer realização desse gênero.

Quando, sob a monarquia de julho, o historiador Guizot se torna ministro, preocupa-se em recensear "todos os documentos que podem testemunhar a história moral e intelectual do país": arquivos, bibliotecas, monumentos e objetos de arte. Os monumentos lhe interessam de maneira toda particular, e ele se ocupa dos mínimos detalhes para seu inventário. "Às notícias descritivas", diz ele, "juntar-se-ão freqüentemente um plano, um corte e pelo menos uma ou duas elevações. O conjunto desses trabalhos formará uma verdadeira estatística monumental da França." O cético Mérimée, recém-nomeado inspetor-geral dos Monumentos Históricos, ironizava essas ambições grandiosas: "Espero que estejamos quites com elas depois de duzentos e cinqüenta anos de trabalho e novecentos volumes de pranchas." Mais otimista que Mérimée, Grille de

Beauzehin, inspetor da região da Lorena, após uma turnê pavorosa nos dois distritos de Toul e de Nancy através de estradas esburacadas, declara, desanimado: "Seriam necessários, à mesma velocidade, cento e trinta anos para toda a França." Mas falta pessoal qualificado e dinheiro, como sempre. A estatística monumental de Paris, confiada a Lenoir em 1835, só será publicada trinta e dois anos mais tarde. Sob o Segundo Império, renuncia-se às grandes ambições de Guizot, que queria realizar um inventário científico, e em 1859 o ministro Rouland apela para as sociedades científicas a fim de redigir um repertório arqueológico da França, que aparecerá à razão de um fascículo por departamento. Em breve a própria idéia do inventário será abandonada e substituída pela de listas de classificação dos principais monumentos.

Não é por duzentos e cinqüenta nem por cento e trinta, mas por cinqüenta anos que se estenderá a realização do *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques* da França, decidido em 1964 e cuja realização foi confiada a uma Comissão Nacional presidida por Julien Cain, grande organizador, administrador das bibliotecas da França. Deve compreender quinhentos volumes, ou seja, mil tomos. Como o primeiro volume apareceu em 1970, o profano poderia ironizar, como outrora Mérimée, sobre as conseqüências de tão longo prazo, mas isto seria esquecer os anos de preparação necessários para criar as comissões regionais, os comitês departamentais, as equipes de operação, definir um método de pesquisa e de execução, estabelecer os manuais de instruções científicas e de prescrições técnicas e lingüísticas, fixar os planos de investigação tanto dos arquivos como dos monumentos — numa palavra, constituir as normas e o organograma da empresa. Publica-se aproximadamente um volume por ano desse inventário, na medida da sua conclusão pelos comitês regionais e sobretudo da possibilidade de reunir os fundos necessários à publicação, em geral graças às autoridades locais. O inventário é totalmente exaustivo, não omitindo os mais humildes testemunhos que ofereçam algum interesse, mesmo que datem do século passado e inclusive de edifícios demolidos. É precedido por estudos sintéticos relativos aos estilos, às técnicas ou à iconografia, estudos esses seguidos de quadros analíticos e estatísticos estabelecidos por meios mecanográficos. Paralelamente aos volumes do inventário, publicaram-se instrumentos de trabalho, obras técnicas sobre a arquitetura, a escultura e a tapeçaria.

O inventário teve por efeito despertar o gosto pelo passado no plano regional. Por certo, será preciso tempo para realizá-lo, mas atualmente a publicação não é o único objetivo perseguido. A massa de informações já coletadas, que é enorme, foi tratada pela informática e já pode ser consultada por esse meio no hotel de Vigny, restaurado para esse fim no bairro do Marais, em Paris. É o único banco de dados referentes à arte que existe no mundo à disposição do público. Não são apenas os estudantes ou historiadores de arte que vêm consultá-lo — vieram

diretores e produtores cinematográficos em busca de um cenário apropriado, e até pessoas à procura de informações para alguma compra eventual de uma casa antiga ou de um solar! A Escola do Louvre, o Instituto Francês de Restauração de Obras de Arte, as Bibliotecas dos Monumentos Históricos, da Escola de Belas-Artes e da Escola Nacional das Artes Decorativas providenciaram a aquisição de um logicial para estarem ligados à rede.

Existem também pesquisas de inventário no plano internacional. Sob a direção de Marien, os *Inventoria archeologica* publicaram de 1953 a 1967 toda uma coleção repertoriando os conjuntos de escavações na Tchecoslováquia, Dinamarca, Alemanha, Espanha, França, Inglaterra, Iugoslávia, Itália, Noruega, Áustria, Polônia, Romênia e Hungria.

O Instituto Neerlandês de História da Arte de Haia, durante muito tempo dirigido por Horst Gerson, cuja última obra sobre Rembrandt fez muito barulho, inventaria tudo o que no mundo existe de neerlandês, seja flamengo ou holandês.

O inventário internacional mais notável já empreendido, e que está em curso de realização, é o *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Desejado desde 1905 por Émile Mâle, ele nasceu após a última guerra de um sentimento geral, na Europa devastada, da urgência que havia em salvar os vitrais das igrejas da Idade Média que em sua maioria haviam sido retirados durante o conflito e que se encontravam num estado de conservação muito precário. A primeira medida de conservação não é o inventário? O Comitê Internacional da História da Arte nomeou para esse fim, em 1953, um comitê diretor formado por Marcel Aubert, Johnny Roosval e pelo suíço Hans R. Hahnloser. Esse comitê estava encarregado de preparar os projetos e os regulamentos. Realizaram-se colóquios em Berna em 1952, em Paris em 1953, em Colônia em 1954 [35]. Ao mesmo tempo que o *Corpus*, elaboraram-se princípios para a difícil conservação dos vitrais.

A França possui, sozinha, tantos vitrais antigos quanto toda a Europa. Para cobrir tudo o que subsiste do que foi pintado sobre vidro nesse país antes de 1510, aproximadamente, seriam necessários quarenta volumes, ou o dobro, se a investigação fosse estendida aos séculos XVI e XVII. Todo o *corpus* internacional deveria atingir uma centena de volumes. Na França a publicação do *Corpus* está ligada à do *Inventaire général* atrás citado.

Ao longo de todo o século XIX, o pioneiro da história do vitral tinha sido Jean Lafond; em seguida foi Louis Grodecki, co-diretor, com Jean Taralon, do comitê francês do *Corpus* e que, ao morrer, era presidente da organização internacional. Devemos-lhe uma síntese em dois volumes do vitral europeu da Idade Média em sua fase de gênese e de expansão [36].

O problema do glossário dos termos de arte foi mais ou menos bem resolvido, geralmente em pequena escala, por iniciativas isoladas.

Um dos glossários mais notáveis é o *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*, que a erudição filológica do francês Louis Réau permitiu realizar facilmente em seis línguas: espanhol, italiano, inglês, alemão e russo, sendo as entradas em francês. Antes disso ele elaborara outro léxico poliglota sucinto, compreendendo dez léxicos sucessivos em latim, italiano, espanhol, português, inglês, alemão, flamengo-holandês, sueco, polonês e russo.

O esforço mais notório realizado na Alemanha é o *Glossarium artis*, empreendido em 1964 por editores de Estrasburgo e Tübingen, relativo à arquitetura e aos objetos mobiliários; é publicado em fascículos temáticos com o concurso de professores alemães, franceses, ingleses e suíços. Concebido inicialmente com base num plano multilíngüe, teve que ser reduzido ao francês e ao alemão por razões financeiras. A terminologia compreendida em cada fascículo está classificada em capítulos e famílias de termos, e não na ordem alfabética contínua. A definição quase sempre se acompanha de um desenho esquemático, seguindo-se a terminologia francesa e seus sinônimos. Os índices facilitam a consulta e a obra comporta elementos bibliográficos. O melhor fascículo, sem dúvida, é aquele consagrado às *Escadas e rampas*, de tal precisão que, por exemplo, na parte referente aos degraus encontramos todos os matizes e todas as maneiras de construí-los; essa nomenclatura valoriza a extraordinária riqueza de formas geradas por esse tema da disposição dos degraus.

Como vimos mais acima, a direção do Inventário Francês do Patrimônio acompanhou suas publicações de excelentes dicionários sobre a arquitetura, a escultura e a tapeçaria.

2

PELO NÃO-DITO, A BUSCA DO JÁ-DITO

A primeira tarefa de um historiador de arte no limiar de uma pesquisa é conhecer tudo quanto se publicou antes dele sobre o assunto.

Essa busca dos dados, o acúmulo crescente da literatura de arte, científica ou não, torna-a cada vez mais problemática.

Em 1969, por iniciativa do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), em Paris, sob a presidência de Louis Hautecoeur, então presidente do Comitê Francês de História da Arte, reuniu-se um colóquio internacional para estudar esse problema [37].

Publicadas, muito copiosas e detalhadas, as atas desse colóquio levaram em conta, para numerosos países, repertórios bibliográficos mais ou menos completos de história da arte de orientação nacional. Nesse domínio, foi a Itália que mostrou o caminho, há quase dois séculos, pela publicação em Roma, em quatro grossos volumes, de 1783 a 1792, da obra de A. Comolli *Bibliografia storico-antica dell'architettura civile et arti subalterne*. Essa bibliografia abrangia apenas a arquitetura e as artes derivadas. Atualmente, é na Itália que os esforços se mostram mais dispersos nesse domínio.

As atas do colóquio de 1969 fizeram ressaltar a existência da maior diversidade, não dispondo alguns países de repertório nacional e outros possuindo vários que se duplicam ou se recobrem mais ou menos. Mas havia nessa época apenas duas bibliografias de caráter internacional, cujo programa visava o conjunto das publicações feitas sobre toda a matéria da história da arte.

Todos se lembram de que um mecenas, Jacques Doucet, que ia abastecer a Universidade de Paris de todo o equipamento necessário a um instituto de arte, criara em 1910 um *Répertoire d'art et d'archéologie* [38] que publica anualmente a relação — classificada por assuntos e autores, com uma resenha de duas ou três linhas — dos artigos aparecidos nos periódicos. A direção desse repertório foi confiada a Marcel Aubert, que a conservou até sua morte. Essas relações eram feitas de acordo com o que entrava na biblioteca Doucet, que comprava praticamente tudo o que aparecia de útil. Quando a biblioteca foi doada à Universidade, à qual faltavam os créditos para prosseguir a política extensiva de Doucet, o *Répertoire* passou por uma crise. Entretanto, em

1927 a empresa tornou-se mais ambiciosa e estendeu-se aos livros. Em 1930, uma reforma importante fundiu num quadro único livros e periódicos. O *Réperloire*, nesse momento, tornou-se por demais volumoso, e em 1964 decidiu-se aliviá-lo suprimindo tudo o que era consagrado à Antiguidade, ao Islã e ao Extremo-Oriente. Ficou, portanto, reduzido à arte cristã do Ocidente e do Oriente. As despesas do *Répertoire* eram pagas (dificilmente) pela Sociedade dos Amigos da Biblioteca Doucet, com a colaboração da Unesco. Mais tarde, foi o Comitê Francês de História da Arte que se encarregou da realização dessa publicação impressa, a expensas do CNRS [39].

Em 1929 aparece um segundo repertório internacional de história da arte, desta vez nos EUA. De empresa privada, foi criado por N. N. Wilson e traz o nome de *Art Index*; atualmente, é publicado sob o controle da American Association of Museums, da Association of Museum Directors e da H. W. Wilson Company. A publicação desse órgão é trimestral, mas ele não comporta resenhas, somente as menções bibliográficas puras. À diferença do *Réperloire*, abrange a totalidade da arte mundial, mas compreende apenas a literatura anglo-saxônica.

Entretanto, a situação seria modificada pela entrada em liça de uma novo órgão que se beneficiava dos poderosos recursos financeiros da Paul Getty Trust: o RILA (*Répertoire International de la Littérature de l'Art*).

Patrocinado pelo Comitê Internacional da História da Arte, o College Art of Association of America e a Art Libraries Association of North America, o RILA abarca toda a literatura de arte internacional na forma mais abrangente, indo até as teses universitárias não publicadas, aos catálogos de exposições, às conferências, às entrevistas e aos obituários. Seu campo de ação cobre toda a civilização ocidental até os nossos dias, a partir da Antiguidade tardia (século IV). As informações são coligidas em diversas fontes, graças a uma rede de instituições correspondentes que vai até a Universidade Karl-Marx de Leipzig e a Biblioteca Regional (*Sachsische Landerbibliotek*) de Dresden. Cada menção bibliográfica é acompanhada de um resumo, solicitado, na medida do possível, ao próprio autor. Os princípios de classificação e notações são os da Library of Congress de Washington. O computador da City University of New York é utilizado para a informatização.

Em setembro de 1984, um colóquio reunindo em Luca, Itália, os representantes do RILA e do RAA estudou as possibilidades de unir os esforços das duas equipes e de racionalizar as menções na eventualidade de torná-las utilizáveis, a fim de fazer delas as bases de uma exploração informática. O problema da informatização dos dados já havia sido objeto das reflexões do precitado colóquio de 1969. O colóquio de Luca, em 1984, estudou a questão de forma mais aprofundada. Por fim, a 28 de maio de 1985, estabeleceu-se entre o Centro Nacional da Pesquisa Científica (CNRS) e o RILA, instalado em Williamston, uma convenção pela qual se realizava a fusão do RILA e do RAA, ressalvada a independência de cada um desses dois centros de pesquisas. A publicação será bilíngüe e os resumos aparecerão em inglês ou em francês, segundo a origem.

A vantagem da informática é a de poder registrar um número de dados praticamente ilimitado, o que não deixa de ser precioso para certos enunciados que exigem várias entradas em referências. Seu defeito é o de não poder ser consultado senão em determinados pontos; nem todo historiador de arte pode ter um terminal em sua casa, e não se carrega um terminal dentro do bolso.

A consulta informática é indispensável para as bibliotecas, que devem equipar-se para esse efeito. Das três maiores bibliotecas do mundo, duas têm seus catálogos sobre informática: a Library of Congress de Washington e a British Library de Londres. O da Biblioteca Nacional de Paris só estará pronto daqui a muitos anos.

A Fundação Wildenstein estabeleceu um repertório das vendas efetuadas em Paris no século XVIII. Um extrato relativo à escola italiana apareceu na *Gazette des beaux-arts* de julho-agosto-setembro de 1982. Esse trabalho não é uma repetição inútil do CATARD, exame dos duzentos mil catálogos de vendas referentes a todas as artes, para preparar um banco de dados a serem tratados pela informática. Esse projeto, confiado ao professor francês Thuillier, foi decidido pelo Centro Nacional da Pesquisa Científica a 13 de fevereiro de 1984, trabalho enorme, mas que era urgente, pois os catálogos se acham dispersos por todo o mundo; além disso, muitos, por sua dimensão de simples livretos, são uma tentação para os saqueadores de bibliotecas, que se tornaram mais numerosos devido ao aumento da freqüência — e assim as coleções dos fundos públicos vão diminuindo.

A segunda etapa de uma pesquisa é a leitura dos relatórios referentes às obras ou por vezes de artigos publicados sobre o assunto escolhido. Naturalmente eles se encontram dispersos nos múltiplos periódicos que tratam do assunto. Para limitar-se apenas às revistas de destinação geral e de vocação científica, os relatórios críticos mais desenvolvidos sobre a história da arte são: em francês os do *Bulletin Monumental*, que trata apenas da arqueologia, mas num sentido amplo; em alemão o *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (desde 1931) e os diferentes anuários (*Jahrbücher*); em inglês os do *Art Bulletin*, órgão da College Art Association (EUA). A *Gazette des beaux-arts*, na França, preencheu essa função durante muito tempo. Sob o impulso de Jean Adhémar, seu penúltimo redator-chefe, ela se orientou para outro caminho. Uma seção da revista, a *Chronique des arts*, através de breves notícias, informa sobre toda a atividade artística mundial (incluindo os principais estudos publicados), iniciativa muito útil, porque a *Gazette* é o único periódico que colige e divulga essas informações.

3

REVOLUÇÃO NO MUNDO DAS IMAGENS

"A história da arte nos últimos cem anos, desde que escapou aos especialistas, é a história do que é fotografável", diz Malraux em *Le musée imaginaire*.

Graças a Deus, a história da arte não esperou a fotografia para se fazer, nem sequer para recorrer à ilustração. Há muito tempo a gravura vinha concorrendo para a difusão da obra de arte.

Se não levarmos em conta as xilografias populares, que podiam ser concebidas mais ou menos em relação com alguma imagem pintada ou esculpida venerada pelos fiéis, as primeiras reproduções de obras de arte, enquanto tais, remontam à segunda parte do século XV, na Itália. As antiguidades são o seu objeto, desenhadas pelos artistas e depois, no século XVI, gravadas para que os visitantes de Roma possam levar uma lembrança. Um francês, Lafreri, nascido em Salon em 1512, virá instalar-se por volta de 1540 em Roma, onde fará belíssimas gravuras dos monumentos antigos [40].

Para além dos montes, as pessoas estão curiosas por saber o que se faz na Itália, onde mandam fazer desenhos, como o lote reproduzindo os jardins da Villa d'Este executado pelo arquiteto francês Dupérac, que o cardeal Hipólito d'Este envia ao imperador Maximiliano II em 1571 [41].

Na Idade Média o artista, que não se distinguia do artesão, não teria pensado em prolongar a obra executada para assegurar sua difusão. Esta, uma vez feita, já não lhe pertencia, estava mais ligada ao comanditário que ao criador. Era preciso, para que sentisse a necessidade de difundi-la, que este último tomasse consciência de seu gênio. Mantegna, no século XV, parece ter sido o primeiro a pensar em multiplicar sua obra através da gravura. Mas é com Rafael que vamos encontrar pela primeira vez uma verdadeira empresa da gravura ligada ao ateliê de um mestre [42]. Vindo de Veneza para Roma em 1510, Marco Antonio Raimondi consagrou dez anos de sua vida a gravar as obras do pintor da Câmara da Assinatura. Nascido em Bolonha, Raimondi formou-se em Veneza copiando gravuras de Dürer, aliás de forma um pouco indelicada, pois chegava a reproduzir o monograma do artista. Foi assim que aprendeu a modular um traço de buril, e, a partir da arte incisiva de

Dürer, saberá adaptar-se à delicadeza dos modelados de Rafael. Essas reproduções não são feitas a partir das próprias pinturas, mas dos desenhos preparados pelo mestre. Um de seus alunos, Baveria, era especialmente encarregado de ocupar-se da empresa. Assim, o que se chama de *A Bíblia de Rafael*, as pinturas do Antigo e do Novo Testamento das Lojas, conquanto pouco acessíveis e pouco visíveis, se tornarão célebres. A atividade do ateliê se estende além da reprodução dos quadros ou afrescos; Rafael, vendo o sucesso dessa difusão, desenhará composições mitológicas decorativas ou fantasistas destinadas à gravura. O gravador era guiado, nas linhas gerais, por um desenho estresido feito a partir deste quando se queria preservar o original. Os processos de laboratório modernos permitiram detectar a presença desses desenhos estresidos sobre desenhos originais ou cópias de mestres antigos, notadamente para retratos. Outros gravadores trabalharam para esse laboratório de Rafael, como o *Mestre com o dado*. Assegurada pela representação através dos séculos por cópias interpostas, a perenidade do rafaelismo como protótipo da pintura se mantém até os nossos dias.

Na França, no século XVI, os pintores da escola de Fontainebleau, Il Rosso, Il Primaticcio, fizeram grande emprego da gravura para divulgar suas obras. Felizmente, aliás, pois é em grande parte por essas gravuras que os conhecemos [43].

Um dos artistas mais bem organizados para a divulgação de suas obras foi Rubens. Segundo Max Rooses, vinte burilistas e apenas três água-fortistas trabalharam na reprodução de seus quadros. Rubens lhes dava como modelos desenhos em grisalha que ele próprio fazia ou mandava um de seus alunos executar; segundo Bellori, foi Van Dyck quem fez essas grisalhas enquanto trabalhou em seu ateliê. Rubens acompanhava o trabalho, intervindo às vezes no curso da execução, revendo sempre as provas de ensaio e por vezes retocando-as, mudando até mesmo elementos da composição, o que não é de molde a facilitar a tarefa dos exegetas. Quando se vêem essas admiráveis provas, só se pode deplorar o pouco caso que lhes vota a crítica atual, obnubilada pela fotografia. Conservada intacta em cartões desde a sua origem, a gravura, que registrou o quadro ainda novo, pode às vezes dar uma impressão melhor dos *valores* do original que a fotografia de uma obra que sofreu os efeitos do tempo e das restaurações.

Apesar das possibilidades que lhes oferecia a gravura, os historiadores ou críticos de arte não sentiram a necessidade de ilustrar a sua narrativa. Vasari, como vimos, constituiu uma verdadeira iconoteca formada de desenhos, mas não reproduziu nenhuma obra dos artistas de que falava. Só para a segunda edição de suas *Vites*, em 1568, é que ele fez preceder cada uma das biografias de um retrato gravado. Talvez nisso ele seguisse o exemplo de Paolo Giovio. Aliás, não era normal colocar retratos, visto tratar-se de biografias?

Essa falta de interesse pela ilustração da história da arte durará até o século XVIII. É notável que a *Teutsche Akademie* (1675-1679)

de Sandrart, embora tão abundantemente ilustrada, só comporte gravuras que reproduzem a arte antiga e, para os modernos, retratos. Essa indiferença para com a representação das obras, com efeito, não existe na arqueologia. Desde o princípio, esta repousa essencialmente no documento, e os livros de arqueologia, aliás, são quase sempre coletâneas de documentos — dizia-se *monumens* — comentados: tanto para a Antiguidade clássica quanto para a Antiguidade cristã ou, a partir dos mauristas, para as antiguidades nacionais ou até mesmo medievais. No século XVIII, as representações se fazem cada vez mais precisas; as das coletâneas de Cochin são admiráveis em finura. Mas nas gravuras do século XVII a plasticidade da obra é por vezes melhor reproduzida que no século XVIII, quando o neoclassicismo tende a estilizar um pouco excessivamente o traço. Basta, para perceber as diferenças, comparar a *Roma sotterranea* de Bosio (1632), ou seu complemento por Paolo Aringhi (1651), com a obra de Bottari sobre os cemitérios de Roma (1737).

As coletâneas de Cochin, que justapõem uma representação a uma descrição pormenorizada, preludiam os nossos catálogos modernos. No século XVIII, porém, os catálogos de museus — a menos que fossem de antiguidade — ou de vendas públicas são desprovidos de ilustrações, e assim será por muito tempo.

Publicado em 1752, o *Catalogue des tableaux de la Couronne de France*, redigido pelo guarda desses quadros, o pintor Lépicié, é o primeiro do gênero a ter um caráter crítico, que se traduz pelo termo "*raisonné*" (racional), aparecido pela primeira vez e que fará fortuna. Quanto aos catálogos de vendas, os croquis que deles fará à margem Gabriel de Saint-Aubin mostram como se ressentiam da ausência de ilustração.

Ainda aqui, para a arqueologia, é lamentável que já não se levem em conta as gravuras dessas coletâneas dos séculos XVII e XVIII. Quando se vê a que ficaram reduzidos os baixos-relevos da coluna de Trajano, não se pode deixar de reconhecer que, considerando-se ser ela uma restituição, a coleção de gravuras de Pietro Santo Bartolo, dedicada a Luís XIV, traduz as formas de maneira mais autêntica que as fotografias, mesmo as que foram tiradas pelo Instituto Alemão de Roma, antes que a degradação estivesse tão adiantada como hoje [44].

No começo do século XIX, a *Histoire de l'art par les monuments* de Séroux d'Agincourt, publicada em 1811 e 1823, mas preparada muito antes, foi a primeira obra de história da arte a prover-se de uma ilustração abundante. Conservados na Biblioteca Vaticana, os dossiês de Séroux testemunham a imensa pesquisa por ele realizada. Mas o resultado na ilustração de seu livro é bem pobre para tamanho esforço. O preço elevado das estampas a talho-doce proibia o seu emprego. Admiráveis aquarelas [45] de grandes artistas são reduzidas a sumárias gravuras a traço. Surpreende-nos hoje que se tenha podido contentar-se com isso. Mas essa visão (o *linear* de Wölfflin) corresponde bem à estética neoclássica; aliás ela nasceu, no século XVIII, da influência dos vasos gregos exumados

dos túmulos etruscos e que se acreditava terem sido criados por essa civilização. Flaxman, ilustrando por esse processo Homero, Virgílio e Dante, assegurava o seu sucesso. Os artistas do tempo do Império o copiaram à porfia [46].

A passagem para o século XVIII é bem marcada pelo *marchand* erudito J. P. Lebrun, marido da Sra. Vigée-Lebrun. Sua *Galerie des tableaux flamands et hollandais*, publicada em 1792 e 1796, é ilustrada com águas-fortes; seu *Recueil de gravures... d'aprés un choix de tableaux de toutes les écoles* mistura os dois processos, com predominância do traço [47].

É a traço que o pintor Charles Paul Landon (1760-1826) empreende toda uma série de obras que abrange tanto a Antiguidade como a arte contemporânea, que ele próprio comentava a partir das gravuras a traço, que fazia executar principalmente por Charles Pierre Joseph Normand (1760-1840). Landon sucedeu a Dufourny como conservador das pinturas, dos desenhos e da calcografia do Museu Napoleão. Sua obra foi continuada por sua filha, a Sra. Soyer [48].

É também com gravuras a traço que se ilustrou a *Histoire de l'art par les monuments* de Séroux d'Agincourt, e vimos como e com quais artistas ele recolheu o material na Itália [49].

Enquanto Landon colocava no comércio uma coleção do Museu Napoleão a baixo preço, Jean-Gilles Filhol fazia dela uma coleção de luxo, ilustrada com águas-fortes, destinada aos amadores. Publicou-a por subscrição em cento e vinte fascículos que, encadernados, formaram dez volumes. Cada prancha é comentada e cada volume acompanhado de um "curso elementar de pintura", contendo setenta e duas pranchas (totalizando, pois, setecentas e vinte) [50], trabalho imenso confiado a toda uma equipe da gravadores, mas que se escalonou no tempo, já que Filhol principou em 1801 com o "Museu Central da França" e terminou em 1814 com o "Museu Napoleão". Em 1827 ele acrescentou uma seqüência, redigida por Jal, para publicar os quadros que deram entrada sob a administração real [51]. Filhol não se limitou ao museu: publicou também, ilustradas da mesma forma, uma *Histoire de l'art chez les égyptiens,* uma *Histoire de l'art chez les grecs* e uma *Histoire de l'art chez les romains*.

Poderíamos ser levados a crer que a litografia iria transformar a ilustração do livro de arte. Ela apenas facilitou a sua execução, mas não lhe mudou o espírito, salvo para as séries das "Viagens Pitorescas", que alcançaram tão grande sucesso durante a primeira metade do século XIX e nas quais se dedicava um cuidado muito especial à expressão "paisagista". Mas, para as obras propriamente de história da arte, continua-se a empregar todos os processos de gravura e abusa-se da gravura a traço. Se admitirmos esta para as edições baratas de formato in-16º ou in-8º como as de Landon, em grande formato, ao perder sua qualidade de vinhetas elas se tornam fastidiosas, como *Le Vatican*, em oito volumes, de Erasmo Pistolesi, que data de 1829 [52].

Na metade do século, tentou-se compensar a ausência de cor pelo emprego de cromolitografias, cujo resultado foi tão pouco feliz que a palavra *chromo* passou a caracterizar, na língua francesa, uma reprodução de má qualidade.

Não se imagine ter sido necessário aguardar a fotografia para realizar uma grande difusão das obras de arte. Jean Adhémar lembrou como, graças a uma estampa do alemão Müller, executada em Paris em 1810, a *Madonna Sistina* de Rafael, pertencente ao Museu de Dresden, protótipo dessa beleza e feminilidade que já fascinavam os homens do século XVIII, continuava a exercer o seu império sobre a imaginação dos românticos, de Balzac a Dostoiévski [53]. No século anterior, Mariette já não recenseava com cuidado as gravuras que reproduziam obras de Rafael?

Quando, em 1864, Cavalcaselle publicava em inglês, com Crowe, sua *Nova história da pintura na Itália*, para a qual se preparava executando centenas de desenhos nos museus, palácios e igrejas, havia já doze anos que, em Florença, Leopoldino Alinari, abandonando o emprego que ocupava na casa do calcogravador Giuseppe Bardi, fundara o ateliê de fotografia que bem depressa, quando a ele se associaram seus dois irmãos, tornará a firma célebre no mundo inteiro: Fratelli Alinari [54]. Começou fazendo o retrato, mas logo passou a executar para os turistas reproduções dos quadros dos Ufizzi. Nessa época Florença é muito freqüentada pelos amadores de arte e em breve toda a Europa já conhece essa casa Alinari. O duque de Luynes lhe encomenda fotografias do teto da Capela Sistina; o que interessa ao príncipe Albert são as provas dos desenhos conservados em Florença e em Viena. Quanto a Ruskin, vira ele na Inglaterra alguns desenhos de Rafael gravados em fac-símile por Bardi a partir das fotografias de Alinari [55], comprou algumas cópias e, por sua conta, encomendou a Alinari fotografias de detalhes do afresco de Botticelli na Capela Sistina *Moisés e as filhas de Jetro*, clichês que aparecem, aliás, no catálogo impresso que a casa envia a seus clientes em 1876. Mas a documentação artística realizada na Toscana já é importante no catálogo de 1873; não cessará de ampliar-se nos catálogos subseqüentes, estendendo-se a localidades afastadas que a estrada de ferro torna acessíveis, cada número acompanhando-se de breves comentários explicativos.

A atividade da casa logo se estenderá a toda a Itália e até mesmo fora das fronteiras da península.

O interesse de Alinari se volta também para as artes menores, domínio no qual ele havia sido precedido por seu concorrente Brogi, em Florença, e por Lombardi, em Siena. Reproduzindo objetos que até então quase não haviam chamado a atenção dos gravadores, Alinari pensava sobretudo em propô-los aos artesãos florentinos como modelos desses móveis "antigos" que a sociedade da época, amante do novo, preferia aos originais. Na França, vendiam-se a preço vil mobiliários Luís XV ou Luís XVI para reviver seu novo brilho em cópias rutilantes.

Em Florença, são as cópias de cofres, cadeiras, bufetes, mesas do Quattrocento e do Cinquecento que fazem furor; é o momento em que a poltrona dita Savonarola, embora tão desconfortável, vai-se transformar na cadeira florentina por excelência.

Os historiadores de arte se aproveitarão, assim, dessas reproduções e daí decorre, sem dúvida, o fato de que nos primeiros estudos sobre o Renascimento italiano se tenha levado em tão grande conta as produções de arte menor.

Enquanto Alinari e Brogi vasculham a Toscana, a casa Anderson se instala em Roma e explora os recursos inesgotáveis da Cidade Eterna. Essa produção fotográfica de obras de arte se revela, pois, rentável e outros tipos de comércio se fundam na Europa para explorá-la. Em Munique, Hanfstaengl e Brückmann iniciam a prospecção fotográfica dos museus da Alemanha e do Norte da Europa. Mais tarde, o primeiro, afora as tiragens de clichês, venderá a preço mais baixo para os estudantes reproduções fotomecânicas.

Na França, as mais antigas campanhas de fotografias de obras de arte foram promovidas pelo Serviço dos Monumentos Históricos. A 28 de fevereiro de 1851, a Comissão desse organismo decidia enviar várias missões de "heliógrafos" para fotografar monumentos de diversas províncias. Assim começou essa extraordinária coleção dos Monumentos Históricos Franceses, que comporta clichês soberbos de formato 30 x 40, de grande interesse, pois quase sempre eles registraram os monumentos em estado absolutamente puro, antes de qualquer intervenção de restauração; esses clichês me foram de grande utilidade quando empreendi o estudo arqueológico do Monte Saint-Michel. Infelizmente, os negativos dessa coleção única foram muito danificados pela última guerra.

As revelações a carvão "inalteráveis" dos quadros executados pela casa Adolfo Braun em Dornach (perto de Mulhouse) foram por muito tempo consideradas como as melhores da Europa. Braun tinha escritórios de venda em Paris e Nova York e editou um catálogo em 1896. Em 1898, Jacques Ernest Bulloz, primo de Braun, separou-se dele para fundar sua própria casa em Paris. Bulloz fora iniciado na fotografia pelo irmão de sua mãe, Louis Person, fotógrafo de Napoleão III.

A casa Neurdein realizou então uma obra gigantesca. Onde quer que houvesse algum testemunho monumental de outrora, o fotógrafo de Neurdein passava por ali, e a casa editou cartões postais em fototipia de excelente qualidade. Os turistas tinham a surpresa de descobrir em vilarejos perdidos cartões postais de tudo o que neles havia de monumentos antigos. Na catedral de Chartres, chegavam às centenas os cartões postais oferecidos. Todos os cartões das moldagens do Museu de Escultura Comparada [56] eram vendidos por Neurdein ao Trocadéro. Hoje, os cartões Neurdein são procurados pelos colecionadores. Essa incrível riqueza documentária de todo um território permite medir a atual regressão do nível de cultura dos turistas. Esses cartões em preto-e-branco desapareceram e, como as fotografias em cores não seriam rentáveis em pequenas quantidades, os vilarejos perderam a sua iconografia. O que se oferece ao turista é o mesmo cartão postal que se vende tanto em Calais como em Nice, em que o monumento é representado novinho em folha, cintilando sob um céu azul-da prússia, para satisfazer a essas tribos de fotófagos acometidos pelo mal agudo da heliotropia, que é próprio do nosso tempo.

Os restos dos negativos Neurdein foram adquiridos pelo casal Fischer, que devia conhecer um fim trágico [57], para a casa Roger-Viollet (a Sra. Fischer era a filha de Roger Viollet). Roger Viollet começara a reunir sua coleção de clichês por volta de 1880; comprou sucessivamente vários acervos, entre os quais o de Olivier, muito conhecido após a Primeira Guerra Mundial por sua magnífica barba loira em leque que o fazia assemelhar-se a um retrato de Holbein. Olivier tinha seu acervo na rue de Seine, 3; foi lá que se instalou a empresa Roger-Viollet, que atualmente, ultrapassando a arte e a história, se orienta para a atualidade e o fato comum.

Notemos que os fotógrafos dessa época, quando trabalhavam com monumentos, tomavam o cuidado de operar com câmaras e objetivas oscilantes e descentradas, o que, em caso de imersão e contra-imersão, permitia corrigir as deformações para obter fotos rigorosamente ortogonais. Hoje, na maioria das vezes, a "rentabilidade" — que exige uma execução "em quantidade", portanto rápida — já não permite tais cuidados, o que confere um grande valor a coleções de fotografias executadas por historiadores de arte, como o alemão Georg Weise, o americano Robert Smith e, mais antigamente, na França, Eugène Lefèvre-Pontalis, diretor da Sociedade Francesa de Arqueologia.

Foi em 1875 que Auguste Giraudon instalou na rue des Beaux-Arts, em Paris, uma loja de fotografia de arte com o nome de "Biblioteca Fotográfica". Este será por muito tempo o principal estabelecimento especializado do gênero em Paris. Giraudon, a quem conheci, estava à espreita de tudo o que pudesse enriquecer sua loja: grandes museus do mundo, exposições temporárias — que começavam a multiplicar-se entre 1900 e 1910 —, coleções particulares e também coleções de clichês de amadores, que às vezes ele conseguia obter como legado, tanto as pessoas o sentiam impelido não só pelo interesse comercial como também por uma espécie de instinto de amador que o levava a não poupar despesas quando se tratava de enriquecer sua coleção com alguma peça ainda inédita encontrada fora de Paris.

Em 1953, Giraudon filho transformou o negócio em SARL e empenhou-se em conservar-lhe o espírito. Mais tarde, a agência Giraudon se despersonalizou, sendo comprada pela Librairie Larousse, que recentemente deixou de pertencer à família Larousse, descendente desse Pierre Larousse que foi iniciador e realizador da famosa enciclopédia que

traz o seu nome. Giraudon, portanto, assumiu o caráter impessoal de um "negócio", cujo diretor é responsável perante um conselho administrativo e onde o que conta é só a sacrossanta "rentabilidade". Resultou daí que algumas instituições perderam a vantagem de que gozavam com Giraudon pai ou filho, que enviavam a seu pedido um operador para fazer gratuitamente um clichê de uma obra ainda não reproduzida.

Só o "número" é comercial, mas a casa Giraudon, comprada por Larousse, transmitiu à nova agência trezentos mil clichês em preto-e-branco e sessenta mil diapositivos em cores, cobrindo um fichário de vinte e cinco mil palavras-chaves para o preto-e-branco e dez mil para o colorido. O Paul Getty Trust, nos Estados Unidos, adquiriu todo o acervo Giraudon em provas, como o fez para outros acervos europeus, a fim de constituir uma fototeca de arte na costa oeste [58].

Embora se trate de um fotógrafo muito mais recente, não posso resistir ao desejo de evocar aqui a memória de um valoroso prospector de imagens, *connoisseur* em história da arte, já que fez o curso da Escola do Louvre, Emmanuel Boudot-Lamotte, que percorrera o mundo inteiro — se quiséssemos uma foto de uma obra de arte do Museu de Cabul, de uma ilha grega, da ilha de Páscoa ou de um convento barroco húngaro, poderíamos ter certeza de encontrá-las em sua casa. Seu apartamento na rue de Verneuil era um imenso fichário que invadia até as dependências privadas. Ele trabalhava unicamente com a Rolleiflex, cujo formato quadrado não corresponde ao das publicações, mas esses enquadramentos inteligentes justificam esse formato e a luminosidade de seus clichês era perfeita, pois ele sabia aguardar o melhor momento para tirar a fotografia. Boudot-Lamotte faleceu há alguns anos e não sei o que foi feito desse precioso acervo.

As primeiras obras de história da arte que utilizaram as fotografias para as ilustrações o fizeram sob a forma de provas tomadas diretamente sobre o clichê negativo e coladas em pranchas fora do texto inseridas no livro. Assim apareceu em Paris, em 1851, o *Italie monumentale* de Eugène Piot, que oferecia vinte fascículos contendo cada qual cinco pranchas. Pela recente obra de Isabelle Jammes, pode-se conhecer a organização de uma indústria de ilustração fotográfica instalada em Lille por Blanquart-Evrard e que durante os cinco anos de sua existência (1851-1855) tirou cem mil provas referentes aos sítios turísticos, à arqueologia antiga ou às belas-artes, como *L'album photographique de l'artiste et de l'amateur*, *L'art religieux. Architecture et sculpture* ou álbuns de quadros célebres [59].

O fechamento da casa Blanquart-Evrard prova que o processo não era rentável. A ilustração fotográfica só se tornará possível quando se puder impressionar a partir dos positivos fotográficos uma chapa metálica, para obter em laboratórios de fotogravura imagens em grande quantidade. Isso só se fará nos anos 1875-1880. A invenção do chamado processo de heliogravura, verdadeira gravura em talho-doce obtida quimicamente a partir de uma prova fotográfica, se deve a um vienense, Karl Kliesch, que obteve as primeiras provas desse gênero em 1875. Em 1880, enviavam-se de Florença a Paris, para fazê-las gravar para o catálogo, as provas fotográficas tiradas por Alinari das obras da coleção do príncipe Demidoff, que iam ser vendidas a San Donato in Polveroso. Esse catálogo, portanto, é de certa forma um incunábulo da ilustração fotomecânica. No mesmo ano, o *Jahrbuch des preussischen Kunstsammlungen* publica magníficas "heliotipias" de medalhas do Renascimento. No entanto, a idéia de qualidade permanecia ligada à ilustração fotográfica; em 1888, para tornar mais agradável e fazer dele um livro de luxo, a casa Hoepli de Milão inseria algumas provas fotográficas fora do texto do *Donatello* de Jacopo Cavalucci, que era ilustrado com reproduções fotomecânicas. Mas a verdadeira decolagem da reprodução nos livros de arte se fará quando se tornar possível efetuar as ilustrações das imagens ao mesmo tempo que as do textos, graças ao processo da fotogravura com trama, que receberá o nome de similigravura e será o meio mais corrente até a Segunda Guerra Mundial, mas que é hoje cada vez menos empregado, porque exige, para ser de qualidade, os chamados papéis cuchê (revestidos de uma camada gredosa), pesados e muito caros, requerendo uma brochura costurada.

Bertold tirara uma patente em 1856 para o sistema da trama, mas seriam necessários anos para tornar essa invenção comercialmente utilizável, o que foi conseguido pelo americano Iver em 1885. Na França, um dos primeiros livros com imagens inteiramente impresso dessa maneira é o de Gustave Le Bon sobre *La civilisation des arabes*, editado por Firmin Didot em 1884.

A Comissão dos Monumentos Históricos tinha, pois, seus fotógrafos titulares. Entre eles, cumpre assinalar Mieusement; foi a partir de seus clichês que se fizeram para o heliogravador Dujardin, que então começava sua brilhante carreira, as quatrocentas reproduções de um livro executado em 1884 sob a direção de Anatole de Baudot: *La sculpture française du Moyen Âge et de la Renaissance* [60]. O objetivo declarado de Baudot, ao publicar essa magnífica obra *in-folio*, era afastar os alunos artistas dos modelos antigos — que só podiam, segundo ele, engendrar o academismo — oferecendo-lhes modelos mais aptos a suscitar a criação de formas originais, inspiradas na arte francesa anterior ao século XVII. Essas heliogravuras de sábias gradações, de sombras transparentes, são admiráveis. Algumas, como as da porta vermelha de Notre-Dame de Paris, comparadas ao estado atual desses monumentos, ilustram o lamentável abandono em que foram deixadas essas obras-primas durante várias gerações indiferentes; em breve essas fotografias serão os únicos testemunhos de sua existência.

Um teste notável do estado da edição ilustrada no começo da fotogravura é o livro *in-folio Le cabinet des antiques de la Bibliotèque natio-*

nale de Ernest Babelon, que data de 1887. Nas pranchas fora do texto desse livro de grande luxo, um dos mais belos já produzidos pela edição de arte, escolheu-se segundo o que pareceu ser mais conveniente, seja a heliogravura (que predomina largamente), seja a gravura a mão; a escolha é muito inteligente; os entalhes, por exemplo, são em gravura. As heliogravuras Dujardin são admiráveis por seu aspecto aveludado.

Em 1890, em sua *Sculpture florentine*, Marcel Reymond poderá declarar: "No livro de arte, é mais essencial mostrar as obras que falar a respeito delas. Os progressos da fotografia e da fotogravura transformaram completamente as condições da crítica de arte e a maneira de editar os livros." Uma das conseqüências desse meio de difusão foi a criação por Adolfo Venturi, em 1886, da revista *Archivio storico dell'arte*, que alguns anos depois passou a chamar-se *L'arte* [61].

No princípio, quando começou a substituir a gravura, a fotografia não foi acolhida por todo mundo com igual favor. Um cientista italiano como Govi não declarava: "A fotografia jamais poderá substituir a gravura para traduzir as pinturas" [62]? Govi negava a esse processo mecânico (um "olho de vaca", dirá Cocteau) a possibilidade que tem a mão humana de traduzir os matizes do modelo e os valores de um quadro. E, teoricamente, isso é verdadeiro, tanto mais quanto as emulsões de então só eram sensíveis a certos comprimentos de onda, o que será corrigido no fim do século pelo emprego das chapas pancromáticas. Entretanto, o olho se habituará às deformações da fotografia, assim como se familiarizara com a do talho-doce, do buril e, depois, da litografia.

Michele Archangiolo Migliarini, então diretor dos Ufizzi, propunha a seu ministro recusar a Leopoldino Alinari a autorização de reproduzir os quadros de sua galeria, porque, além do fato de que não se podia expor essas obras-primas a serem traídas por um processo tão incerto, isso poderia privar de trabalho artistas que viviam das cópias que delas se faziam [63].

Esta era também, na França, a opinião do visconde Henri Delaborde, para quem a fotografia era "a efígie bruta da realidade" e a negação do ideal. Quanto à gravura, tem ela uma dupla tarefa a cumprir. Deve ao mesmo tempo copiar e comentar a pintura. O gravador deve procurar equivalentes dos efeitos dos pintores "apropriados à sua arte" [64].

É notável que nas mais antigas reproduções das obras de luxo feitas em heliogravuras, das quais as pranchas eram tiradas uma por uma, os fotogravadores trabalhavam com tamanho cuidado que se esforçavam por dar o finito e a luminosidade da gravura. Isto ocorre, por exemplo, com as pranchas da *Monographie de la cathédrale d'Amiens* [65] de Georges Durand, publicada em dois volumes em 1901 e 1903. Essas pranchas são ainda hoje impecáveis e semelhantes às de *La cathédrale de Reims* de Paul Vitry [66], publicadas vinte anos mais tarde e cujas soberbas gravuras guardam o testemunho do que era a catedral-mártir antes da guerra de 1914.

Aliás, é sintomático que naquela época, quando se reproduzia fotomecanicamente um quadro, se colocasse a legenda "conforme o quadro de X... no museu de...", como o teria feito um gravador.

A obra de Cölestin Wolfsgruben e de Albert Hubl, *As abadias e claustros da Áustria* [67], editado em Viena em 1898, é ornada com pranchas fora do texto, em heliogravura de Otto Schmidt, que constituem verdadeiras obras de arte. Ao folhear esse livro, reencontro a beleza dos mosteiros e das paisagens muito melhor que nas tristes reproduções em *offset* do livro em que os estudei [68]. Antigamente, a competição se fazia sobre a qualidade — hoje, o que importa é a quantidade. E, para alcançar as tiragens requeridas, é preciso sacrificar essa "qualidade" que nossa época decididamente espezinha cada vez mais. Nesses tempos da idade de ouro, para se ter a possibilidade de um trabalho bem cuidado, repartia-se a execução ao longo de vários anos e vendia-se a obra em fascículos, por subscrições. É o caso dessa obra austríaca, que foi publicada em dez fascículos de 1898 a 1902.

Alguns editores empenham-se em aproveitar-se dessa possibilidade de multiplicar a imagem para realizar em edições de luxo obras de história da arte que não fazem concessão ao grande público. Assim, enquanto Max Rooses executava seu catálogo monumental da obra de Rubens [69], quase inteiramente ilustrado, como vimos, com gravuras antigas, preparava ele para o editor Flammarion de Paris uma monografia do mesmo artista que terá uma tiragem de quinhentos exemplares com encadernação de luxo. De formato *in-quarto*, conta nada menos que seiscentas e trinta e três páginas. É ilustrada com similigravuras impressas no texto e com sessenta e cinco heliogravuras fora do texto que trazem o elemento de luxo [70]. O papel e a ilustração desse incunábulo do livro de arte são ainda hoje irrepreensíveis, enquanto obras dessa natureza impressas vinte anos atrás estão já envelhecidas e em ruína.

Contrariamente ao que se poderia pensar, os desenhos, mais que as pinturas, padecem da reprodução fotográfica. Há nos desenhos a plumbagina, sobretudo, matizes tão finos que não são registrados pelas revelações, quase sempre, aliás, demasiado apressadas. Tendo de fazer o repertório dos desenhos de Géricault, muitas vezes pude felicitar-me por ter um fac-símile antigo, feito a partir de um calque ou de um original que levava em conta os menores valores.

Não se creia, aliás, que o uso da fotografia tenha sido admitido sem nenhuma reserva por todos os historiadores de arte contemporâneos e não raro pelos eruditos, mesmo neste século. Wölfflin preocupava-se com a maneira de fotografar os quadros e censurava os operadores por falsearem as esculturas do Renascimento italiano ao evitar a frontalidade para "animar" a figura [71].

Berenson recomenda a acumulação de fotografias e até, quando se trata de esculturas, feitas por operadores diferentes. Todavia, ele declara: "Não seria necessário descartar como excessivamente subjetivas

as reproduções manuais, tais como os desenhos e qualquer espécie de gravura sobre madeira ou de litografias. Elas são subjetivas, mas não mais, no fundo, que as fotografias tiradas pelos amadores e artistas que, por bem ou por mal, reproduzem aquilo que desejam ver. Estes interpretam nem mais nem menos que o desenhista; e, se este último é um amador ou um artista de talento, como foi o caso de Viollet-le-Duc ou de Ruskin, seu esboço pode ser uma revelação."

Como não aprovar estas palavras de Berenson, quando se consideram as gravuras ligeiramente coloridas de Anton Maria Zanetti, conservadas na Bibliotheca Hertziana de Roma [72] a partir das pinturas hoje destruídas de Giorgione e Ticiano no Fondaco dei Tedeschi de Veneza?

Max J. Friedländer, em seu manual *Da arte e do connoisseur* [73], dedica algumas linhas ao uso da fotografia. Constatando a proliferação das reproduções e das fototecas, não chega ele a declarar: "As conseqüências deploráveis desse estado de coisas são conhecidas de todos"? E ele se explica: "O simples fato de possuir uma reprodução fotográfica — ou a certeza de poder obtê-la — diminui o interesse pelo original. Imaginem-se os sentimentos do amador de arte que, em Castelfranco, se visse face a face com o retábulo de Giorgione numa época em que ainda não existia nenhuma fotografia dele e que devia considerar esse encontro com a obra como o último — como a emoção experimentada devia permitir-lhe compreender melhor o original!"

E Friedländer conclui: "Na verdade, a fotografia tornou-se um auxiliar precioso, indispensável, mas é preciso empregá-la com discrição e comedimento, sem deixar que ela tome o lugar do original."

Que a imagem fotográfica possa substituir o original é precisamente a virtude que Malraux lhe reconhece, porque permite promover a obra de arte representada à dignidade do "museu imaginário", e também porque a subjetividade que autoriza tira dela potencialidades que o historiador de arte pode fazer aproveitar aos leitores.

Essa subjetividade comanda a história da arte, concebida por Malraux, de *L'univers des formes*, cuja ilustração para os primeiros volumes foi feita pelo próprio escritor, que ainda vejo de gatinhas em seu salão compondo o jogo das imagens de *Sumer* de André Parrot,

Eu ficaria com a consciência pesada se não apreciasse esse valor da interpretação da objetiva fotográfica guiada pelo olho do operador, já que eu próprio dei um exemplo disso, bem antes de Malraux, num domínio completamente ignorado por ele, aliás — a arquitetura —, com meu livro sobre o Monte Saint-Michel. Julgando que a exploração visual objetiva dos monumentos do Monte tivesse sido feita de maneira excelente por meu predecessor Paul Gout, e como se tratasse de uma obra de luxo com tiragem numerada de quinhentos exemplares, quis oferecer aos subscritores algo inédito, realizando — e às vezes era eu próprio quem operava — uma campanha de tomadas de vista de um valor mais sugestivo que descritivo, endereçadas mais à imaginação que à inteli-

gência, sem que isso, todavia, prejudicasse a compreensão de um texto arqueológico severo, cuja ilustração era assegurada por numerosos mapas e gravuras, procedimento que a meu ver é *indispensável* em obras sobre a arquitetura [74].

Entretanto, embora esse valor de interpretação — que, paradoxalmente, a foto permite mais que a gravura — anime sempre livros feitos para o grande público sem que as imagens tenham aí o valor das de *L'univers des formes*, os historiadores de arte se ativeram, de um modo geral, à objetividade.

Mas, para fazer desta uma *qualidade*, é necessário muito trabalho, finura e compreensão da obra, obtida por uma observação atenta. As obras mais características nesse gênero são as do editor Hirmer de Munique, tão apaixonado pelas virtudes da imagem que não deixa a ninguém mais, senão a ele próprio, o cuidado de executar as tomadas de vista para a ilustração dos livros que produz, figurando seu nome em companhia do nome do autor.

Quanto à reprodução em cores, a princípio ela escandalizou a geração dos pioneiros. Berenson lhe era hostil. Já Roberto Longhi, que aliás era sempre de opinião oposta à de Berenson, recomendou calorosamente o seu emprego [75]. A Unesco atribuiu-lhe tanta importância que publicou a partir de 1949 um repertório das reproduções em cores cujos fascículos anuais eram prefaciados por um historiador de arte ou por um conservador de museu notórios. Em 1963, o *Burlington Magazine* consagrou-lhe um editorial [76] ressaltando não só sua pouca fidelidade como sua extrema variabilidade. O editorial cita uma pesquisa feita pela revista inglesa dos consumidores, *Which?* A pesquisa abrangia quarenta e seis reproduções, feitas por doze editores, e que iam de Leonardo da Vinci a Paul Klee. O júri foi constituído por quatro especialistas. Os resultados evidenciaram as divergências destes últimos.

É certo que as reproduções em cores são muito variáveis de um fotógrafo para outro e dependem dos processos técnicos. Com a fotogravura, a trama, as cores eram exaltadas; com o *offset* elas são abrandadas. Além disso, as cores empalidecem pouco a pouco, mais ainda nos diapositivos que nas revelações de negativos.

Admira-me que ainda não se tenha afirmado que o verdadeiro interesse da reprodução em cores talvez não esteja na cor, mas num melhor equilíbrio dos valores, pois na fotografia em preto-e-branco o valor dos vermelhos obscurecidos e o dos azuis torna-se pálido. Ademais, nas reproduções em cores os fundos escuros são mais transparentes que nas em preto-e-branco.

Parece que, nesse domínio, não se devem esperar grandes progressos, pelo menos a curto prazo; ao contrário do que se poderia pensar, a introdução do *offset* o comprova.

4

O AUXÍLIO DA CIÊNCIA

Ao longo do século XX, a história da arte iria receber, para analisar a obra de arte, o auxílio da ciência. Os votos de Caylus se cumprirão, mas com quanto atraso!

No século XIX, os estudiosos estavam preocupados em saber como os quadros haviam sido pintados. Charles Eastlake, como vimos, mostrou-se precursor nesse domínio ao publicar seu tratado em 1845, no qual inseria textos originais [77].

Essas pesquisas técnicas podem ser associadas à restauração das obras de arte ou mesmo à criação de novas obras. É o caso da arte do vitral, para a qual logo se empreenderam pesquisas de caráter técnico [78].

Foi no mesmo espírito que teve lugar em Munique, em 1938, a fundação por Doerner de um Instituto de Pesquisas Pictóricas, do qual Christian Wolters era diretor em 1960 [79].

Encontram-se vestígios de exames científicos racionais no Museu de Berlim em 1888. Em 1921, o British Museum de Londres instalava um laboratório de pesquisas. Foi seguido em 1931 pelo Museu do Louvre, que recebia em doação do Dr. Carlos Mainini todo um equipamento especializado para o exame das pinturas; o Dr. Mainini iniciara suas pesquisas em Nápoles, juntamente com o Dr. Fernando Pérez. Este último foi, pois, o primeiro diretor desse laboratório, que no Louvre recebeu o nome de "Instituto Mainini". O objetivo de Pérez era aprofundar a análise da pintura, e ele denominava "pinacologia" esse novo método de investigações. O laboratório foi doado ao Louvre, mas as verbas de funcionamento concedidas pelo Estado demoraram... A princípio o laboratório esteve ligado ao departamento das pinturas, cujo conservador, portanto, foi seu diretor [80]. Como se necessitasse de um técnico para se servir dos aparelhos, entre o pessoal do Louvre, confiou-se sucessivamente essa responsabilidade a dois assistentes que tinham diploma de doutor em medicina, Jacques Dupont e Jean Vergnet-Ruiz, e transformaram-se guardas em operadores. Após a guerra, o laboratório foi integrado ao orçamento com meios de funcionamento próprios, e quando, no edifício do Louvre o edifício de Flora, ocupado pelo Ministério da Fazenda, foi atribuído ao museu, o laboratório foi instalado ali com um equipamento ultramoderno, sob a direção de Madeleine Hours.

Atualmente, todos os museus importantes têm seu laboratório, e a competência desse órgão se estende a todas as obras de arte. O número das instalações desse gênero é considerável. A França possui mais de vinte, algumas das quais estritamente especializadas [81]. Uma delas é de origem privada: é o laboratório de arqueologia dos metais do Centro de Pesquisa da Siderurgia em Jarville, fundado por um capitão de indústria, Édouard Salin, que realizara escavações na Lorena e confiara a um físico, France-Lanord, o cuidado de interpretar cientificamente os objetos exumados. Daí resultaram revelações surpreendentes sobre os métodos siderúrgicos dos bárbaros, superiores aos dos romanos, e Édouard Salin escreveu um livro baseado em todas essas pesquisas [82].

No tocante às pinturas, o primeiro instrumento oferecido ao *connoisseur* para aumentar a eficácia do exame óptico foi a lupa. Remontando ao século XIV, ela serviu também aos pintores, sobretudo nas escolas do Norte. A fotografia permite aperfeiçoar essa análise superficial, seja por ampliações (macrofotografias), seja iluminando as superfícies através de uma luz de incidência mais ou menos oblíqua, que aumenta consideravelmente o relevo. A superfície de um quadro de Ingres pode assim ter o aspecto de um quadro de Van Gogh. Em seguida teve-se a idéia — tratava-se sempre de quadros — de aprofundar o exame e explorar em sua espessura a camada pictórica. O poder de penetração dos raios X, descobertos por Roentgen em 1897 e amplamente utilizados pelos serviços sanitários dos exércitos durante a Primeira Guerra Mundial, iria fornecer o meio. Em 1938, o alemão Christian Wolters publicava um livro sobre *A significação para a história da arte da radiografia das pinturas* [83]. Percebeu-se também que outros raios fora do âmbito do visível, os infra-vermelhos, tinham um certo poder de penetração, diferente do dos raios X, faculdade que se revelou preciosa para distinguir o desenho subjacente de um quadro.

Portanto, foi pelos pintores que se começaram os exames metódicos. No Louvre, graças aos raios X, fizeram-se em quadros conhecidos descobertas sensacionais, o que levou esses processos rapidamente ao conhecimento do grande público. Em 1953, Paul Coremans [84], no laboratório do Instituto do Patrimônio de Bruxelas, realizou o primeiro estudo metódico de um conjunto importante: *Le polyptyque de l'Agneau mystique* de Van Eyck, exame cujo relatório foi objeto de um volume do *Corpus des primitifs flamands* [85]. Mas a empresa que ofereceu os resultados mais notáveis foi realizada no laboratório do Istituto Centrale del Restauro de Roma, onde, graças a cerca de uma centena de clichês a raios X da *Vocação de São Mateus* e do *Martírio de São Mateus* de Saint-Louis-des-Français, pôde-se descobrir que, notadamente para a segunda composição, Caravaggio, antes de fixar a composição atualmente visível, tentara duas outras, o que, aliás, vinha confirmar a opinião de Bellori [86].

Em seguida, empregaram-se diversos processos de exame químicos ou físicos para detectar os materiais que compoêm a obra de arte. As propriedades da física do átomo prestaram inestimáveis serviços. Atualmente, para testar os objetos cuja matéria e superfície devem permanecer intactas, será utilizado um acelerador de partículas com o qual o laboratório do Louvre será equipado. Talvez assim se possa datar o Santo Sudário de Turim.

Uma das mais recentes aplicações de técnica científica é a da dendrocronologia, cuja iniciativa coube à Alemanha; em certos casos ela permite, por comparação com as curvas de crescimento anual da vegetação que foram estabelecidas por serviços especiais, datar a execução de um objeto em madeira e até mesmo de uma pintura cuja espessura é visível e legível. Um laboratório da Universidade de Besançon se encarregará, na França, dessas análises [87].

Coisa curiosa: os arqueólogos foram mais lentos — pelo menos na França — em recorrer ao laboratório. No Louvre, a "pinacologia" estava tão ligada à noção de laboratório que, salvo o das pinturas, naturalmente, os demais departamentos negligenciavam enviar-lhe para exame seus objetos de aquisição, até o dia em que aconteceu... um acidente. Peço desculpas por contar essa história, mas acho que ela tem seu interesse, pois esses fatos foram cuidadosamente dissimulados. Estou tanto mais autorizado a revelá-los quanto não foi pelo Louvre que tomei conhecimento de seus detalhes, colhidos por mim "na fonte" muito depois de eu deixar os museus. Não tenho, pois, a obrigação de observar nenhuma reserva.

No dia 20 de março de 1970 era colocada à venda no Hotel Drouot, em Paris, uma espada merovíngia, com a guarda em ouro e esmaltada, em tal estado de conservação que logo se tornou uma atração mundial. Imagine-se pois o que não significava o fato de o catálogo publicar a foto da página do caderno de escavações daquele que a descobrira a 13 de novembro de 1913! Esse homem era um escavador, mas também um reparador de objetos de arte antigos de extrema habilidade. O rei da Itália lhe encomendara galvanoplastias de sua coleção de medalhas; ele lhe enviou originais e cópias confundidos, de tal modo que o monarca não soube distinguir uns dos outros; o reparador marcara as cópias com um sinal imperceptível.

Édouard Salin publicara esse objeto único; o conservador do Museu das Antiguidades Nacionais de Saint-Germain-en-Laye estava enlouquecido pela idéia da provável partida dessa peça tão rara para o estrangeiro e a fez classificar na véspera da venda pelo ministro da Cultura! Em virtude dessa classificação, ela foi adjudicada por apenas 140 mil francos aos Museus Nacionais. Uma vez adquirida, o laboratório dos Museus pediu para examiná-la e não tardou a descobrir a fraude, que aliás era um pouco grosseira. Assim, a ferrugem entre o guarda-mão da espada e o alvado da bainha (ausente) era feita com lã colorida do tom *ad*

hoc! A partir desse momento, nenhum chefe de departamento do Louvre deixou de mandar examinar no laboratório seus projetos de aquisição. Por um momento os Museus Nacionais pensaram em mover um processo de restituição do preço de venda; foram dissuadidos disso por um jurista, que lhes lembrou o velho adágio de direito romano: *Nullus auditur suam turpitudinem allegans* [88].

Os serviços prestados pelo laboratório são desiguais segundo se trate de peças arqueológicas ou de pintura [89]. Para a arqueologia, eles são consideráveis. Os diferentes processos de detecção dos subsolos (que vão da eletromagnética à foto aérea) ou os modos de datação dos objetos, que se aperfeiçoam dia a dia, subverteram as seqüências arqueológicas ou, ao contrário, confirmaram o faro dos eruditos. O conhecimento dos materiais permitiu estabelecer lugares de produção, os itinerários das grandes correntes comerciais através da história e também detectar as falsificações, o que é precioso, pois é na arqueologia que as falsificações são mais difundidas e mais difíceis de descobrir pelo simples exame visual. Só o ouro escapa à investigação científica, porquanto é inalterável e por isso mesmo imutável em todos os tempos e lugares.

De um modo geral, a arqueologia, segundo os métodos atuais de escavações, acha-se confrontada com os problemas de tratamento dos elementos recolhidos em grande quantidade e cujo valor artístico é freqüentemente excluído de uma pesquisa que tende sobretudo a servir à etnografia ou à sociologia. Portanto, a arqueologia realizou grandes progressos, não só pelos processos de análise físico-químicos dos dados como também pelo emprego de análises matemáticas realizáveis por meio de programas de informática. O aparecimento do computador por volta dos anos 50 permitiu realizar uma revolução, passando das estatísticas unidimensionais às estatísticas multidimensionais. O estudo dos objetos arqueológicos passou então das ciências naturais às ciências matemáticas [90]. O milhão de objetos existentes num palácio de Ferrara após as escavações efetuadas durante muitos anos na embocadura do Pó, sítio que foi uma encruzilhada de civilizações, constituiria um material de primeira qualidade para esse gênero de investigações. Mas a insuficiente exploração dos resultados das escavações é uma das carências da arqueologia. Sempre há verbas para novas explorações, capazes de satisfazer à curiosidade dos pesquisadores, mas as instâncias interessadas são mais circunspectas quando se trata de permitir a publicação desses áridos trabalhos.

Sem dúvida os resultados da aplicação científica ao estudo das obras de arte poderiam ser mais importantes se existisse no escalão internacional uma verdadeira pesquisa fundamental. Para isso, deve-se reconhecer que os arqueólogos são mais bem organizados que os historiadores de arte. Em inúmeros museus, milhares de espécimes são objeto de exames perdidos para a ciência, em virtude da ausência de organismos capazes de coordenar essas pesquisas e de proceder à sua síntese.

A falsificação é facilmente detectável na pintura pelo simples exame visual, e acho que uma fraude como a de Van Meggeren ao fabricar um Vermeer não poderia enganar mais ninguém hoje em dia. Mas, se o exame científico pode ser um auxiliar útil para os problemas de atribuição de obras antigas, não pode resolvê-los com inteira certeza [91]. A fotografia por raios X, que se multiplicou como uma droga miraculosa, e a fotografia por raios infra-vermelhos continuam submetidas à apreciação subjetiva. Citarei dois exemplos: a *Pietà de Nouans*, obra no estilo de Jean Fouquet, há muito tempo considerada como de sua escola. Em 1981 ela figurou numa exposição Fouquet do Louvre com um dossiê de fotos por raios X e infra-vermelhos, justapostas com as que haviam sido tiradas do *Carlos VII* e do *Juvénal des Ursins* no mesmo museu [92]. Madeleine Hours concluía por uma semelhança de fatura que permitia considerar o quadro como tendo saído das mãos de Fouquet, admitindo prudentemente que algumas diferenças podiam fazer pensar numa obra de juventude. No entanto, ao ensejo da inauguração, três pessoas mais familiarizadas com a pintura constataram que, em vez de uma obra original, essas semelhanças testemunhavam um eco enfraquecido do estilo do mestre: René Huyghe, eu e, o que era comprobatório, Charles Sterling, especialista em primitivos franceses.

Mas deve-se confessar que a falsificação tem algo de "fascinante", capaz de virar a cabeça dos especialistas. Assinante do *Burlington Magazine*, qual não foi minha surpresa ao abrir o número de fevereiro de 1970 e ver reproduzido em página inteira um quadro sobremodo estranho [93]. Esse retrato de uma moça com ar de Narceja, recém-adquirido pelo Museu de Boston, era publicado como um Rafael desconhecido por John Sherman, professor do Instituto Courtauld de Londres, que via nele uma obra de juventude do mestre, possivelmente Eleonora de Gonzaga, esposa do duque Francesco-Maria della Rovere, pintada por ocasião de seu casamento em 1505. Informava-se, por outro lado, que o quadro, vendido por um antiquário de Gênova, não fora apresentado na Alfândega. Teria feito parte da coleção Fieschi de Gênova. A imprensa italiana logo se inflamou para denunciar essa exportação ilícita de uma obra-prima; o *Messaggero* de 22 de janeiro fazia saber que os historiadores de arte Pietro Toesca, Roberto Longhi, Federico Zeri e Giuliano Briganti o consideravam autêntico. No *Messaggero* de 24 de janeiro, Federico Zeri protestava afirmando que não tinha visto esse quadro e que, de resto, nunca emitira um parecer dessa natureza nem por escrito nem oralmente, o que era exato. Mas, a 25 de abril, o *Times* publicava uma longa carta que lhe fora endereçada a 3 de março por Mr. Sidney Sabin, *marchand* de Londres, que desenvolvia as razões pelas quais esse quadro lhe parecia uma falsificação recente. John Sherman respondeu-lhe no mesmo jornal a 27 de abril, refutando seus argumentos. O governo italiano estava decidido a obter a restituição da obra exportada ilegalmente. Ignoro qual tenha sido a seqüência jurídica desse

caso. O objeto está hoje exposto no Palazzo Vecchio de Florença, nesse Museu Siviero ao qual ligou seu nome o diplomata que foi encarregado da recuperação das obras de arte roubadas na Itália. Na edição italiana do livro sobre Rafael, escrito em 1983 pelos ingleses Roger Jones e Nicholas Penny, eis que o reencontro [94] com aspecto idêntico ao do *Burlington Magazine*, sem dúvida reproduzido por meio do mesmo diapositivo. No texto ele é mencionado, sem mais, como "podendo ser atribuído a Rafael" e designado simplesmente como "retrato de uma moça". É notável, porém, que em outras obras publicadas sobre as pinturas de Rafael desde o aparecimento desse quadro, a do americano James Beck (1976), a do francês Jean-Pierre Cuzin (1983) e a do italiano Pier Luigi Vecchi [95], não se diz uma palavra sobre essa obra, cuja descoberta fora sensacional. O silêncio de Pier Luigi Vecchi é bastante significativo, já que ele cita abundantemente os trabalhos sobre Rafael de John Sherman e notadamente remete a uma nota do artigo precitado do *Burlington Magazine* [96], mas para coisa muito diversa do referido quadro, ao qual não faz nenhuma alusão.

Não conheço essa obra senão pela fotografia em cores do *Burlington Magazine*; esta permite discernir uma bonita trincadura de pintura sobre madeira, daquelas que os falsários há muito tempo sabem obter ao forno. Mr. Sidney Sabin acredita que essa pintura foi executada no século XX. Impressiona-me sua aparência falsamente pré-rafaelita. Seria ela uma prima dos Cranach-Rohrich [97]?

No começo dessas explorações científicas sobre as pinturas, alguns *connoisseurs* lhe contestaram a utilidade. "Por que dar prioridade ao que não se vê em detrimento do que se vê?", diziam eles. Neste sentido, até que tinham razão, mas sempre é útil penetrar o que não se vê, deixando-se a última palavra para o que se vê: foi isso o que quis o pintor.

IV

TERRITÓRIOS

1

ITÁLIA

O fundador da escola moderna de história da arte na Itália no século XX é Adolfo Venturi (1856-1941). Venturi era filho de um escultor de Módena e começou sua carreira em 1878, assumindo a direção da Galleria Estense dessa cidade, da qual elaborou um catálogo científico. Em 1888 era nomeado inspetor-geral de belas-artes no Ministério da Instrução Pública, em Roma. No mesmo ano, com Dominico Gnoli, fundava ele a revista *Archivio storico d'arte*, que em 1898, sob sua direção, passava a chamar-se *L'arte*. Foi para ele que em 1896 se criou na Universidade de Roma a primeira cátedra de história da arte, que era na verdade uma cátedra de história da arte medieval e moderna, pois já existiam na universidade italiana cátedras de arqueologia antiga. Em 1901, Venturi empreendeu o que seria a grande obra de sua vida: a *História da arte italiana* [1]; o desenvolvimento cada vez maior que esta irá assumindo o impedirá de terminá-la. À sua morte, ela se interromperá no século XVI. A formação de Venturi decorre do método anatômico de Morelli e dos princípios de análise de Crowe e Cavalcaselle. Esteticamente, contudo, o pensador que maior influência exerceu sobre ele foi Benedetto Croce; o que impressionou Venturi não foram tanto os poucos ensaios que este escreveu sobre a arte [2] quanto sua concepção filosófica central, que via na história o produto não das sociedades, mas dos indivíduos. Como já ficou dito, cada criador trabalha dentro de uma autonomia absoluta; em nenhum lugar tanto quanto na Itália até 1950 se repeliram as teses de Wölfflin propondo uma genética formal que postula certa autonomia da obra de arte em face de seu criador. A *Storia* de Venturi é a narrativa de uma sucessão de "golpes de gênio", de tal sorte que até certo ponto não existe tanta diferença entre a maneira de Vasari e a de seu remoto descendente Venturi. Um e outro procedem de homem para homem.

Os primeiros grandes historiadores de arte da Itália são alunos de Venturi em Roma. Pietro Toesca (1877-1962) torna-se professor da Universidade de Turim, Giuseppe Fiocco († 1971) inaugurará os estudos da arte veneziana na Universidade de Pádua. Paolo d'Ancona (1878-1963) será nomeado em Milão; em seguida se criarão cátedras em Bolonha, Florença, Nápoles, Palermo e Turim. Ao longo de meio século o ensino

da arte se estenderá a todas as regiões da Itália. Acrescente-se que a história da arte é ensinada nas escolas de arquitetura independentes da universidade.

Um acontecimento favorável ao surto da história da arte na Itália é a excelente estrutura da proteção do patrimônio. Em cada uma das sedes administrativas das circunscrições que dependem de um Ministério dos Bens Culturais [3] encontram-se três superintendentes, um preposto aos monumentos, o segundo às galerias e o terceiro às antiguidades. O das antiguidades se ocupa da arqueologia, o das galerias conserva os museus, o dos monumentos é um arquiteto encarregado da manutenção e restauração dos monumentos históricos. Ora, todos esses superintendentes foram formados na universidade e tornam-se eruditos tomando por tema de estudo os objetos de sua função conservatória.

Podemos citar, dentre os que se ilustraram nos últimos anos e que literalmente fizeram a história da arte italiana, os superintendentes Cesare Gnudi em Bolonha, Ugo Procacci e Maetzke em Florença, Paolo Mezzanotte em Milão, Giovanni Paccagnini em Mântua, Ottino della Chiesa em Milão, Bruno Molajoli, Raffaello Causa e Amadeo Maiuri em Nápoles, A. Quintavalle em Parma, Enzo Carli em Siena, Italo Faldi, Luigi Salerno e E. Lavagnino em Roma, Pasquale Rotondi em Urbino e depois em Roma, L. Coletti em Trieste, L. Magagnato e Pietro Gazzola em Verona, Viale em Turim, etc. Conservador do Museo di Roma no Palazzo Braschi, Carlo Pietrangeli ligou seu nome à história da Cidade Eterna antes de tornar-se conservador dos Museus do Vaticano.

Os professores universitários não ficam atrás. Citemos Rodolfo Pallucchini, Diego Valeri e Sergio Bettini em Pádua, De Angelis d'Ossat em Roma, Roberto Pane em Nápoles, Giulio Carlo Argan em Palermo. Não esqueçamos Ugo Salmi, que durante muito tempo exerceu a presidência do Conselho Superior das Belas-Artes, cujos estudos são múltiplos, com ênfase especial para os que tratam da miniatura italiana.

Foi no norte e no centro da Itália que mais rapidamente se desenvolveu a história da arte. O *Mezzogiorno*, sem embargo do florescimento que conheceu na Idade Média, permaneceu como um mundo totalmente desconhecido dos historiadores de arte até o final do século XIX.

É em 1892 que um francês, aluno da escola de Roma, Émile Bertaux, descobre essa *terra incognita* da história da arte: a Itália do Sul. Bertaux trabalhará ali por mais de dez anos e fará sobre o assunto uma tese de doutorado, defendida em 1900, sob o título *L'art dans l'Italie méridionale du VI^e au XIII^e siècle*, livro enorme, de setecentas e sessenta e duas páginas, ornado de fotografias feitas em sua maioria por ele mesmo e de seus próprios desenhos, de excelente qualidade [4].

As facilidades de todos os tipos de que gozamos hoje não nos permitem avaliar a resistência de pioneiro que se fazia necessária para realizar semelhante trabalho de prospecção num país sem estradas, onde se viajava a pé, com o mulo transportando o material fotográfico, tão embaraçante na época, pois ainda se empregavam chapas de vidro e tripés de madeira (quase sempre tudo quanto se podia obter eram poses). Mas Émile Bertaux era um esportista, talhado para esse gênero de provações (media um metro e oitenta).

Sua tese sobre a arte da Itália meridional, publicada em 1904, continua a ser ainda hoje a única síntese sobre o assunto. Dela se fez recentemente uma reimpressão.

Em 1887, Adolfo Venturi escrevia: "Chegamos a um ponto em que é preciso dirigir-se a publicações estrangeiras para encontrar monografias sobre nossos grandes mestres, reproduções de nossos monumentos nacionais e a história de nossas glórias artísticas." [5] Hoje a escola de arte da Itália é a primeira do mundo, à frente inclusive da Alemanha, cujos destinos foram por muito tempo comprometidos pelo nazismo, que a descoroou de seus mestres mais eminentes.

Diversos fatores deviam concorrer para esse admirável surto. Em primeiro lugar, a partir de 1922, o ensino da história da arte é matéria obrigatória nos liceus clássicos. O primeiro ano compreende a arte grega e romana, os dois seguintes a arte italiana; a arte fora da Itália não é abordada [6]. Esse ensino acabou por estender-se às classes elementares. Formou-se assim um público curioso pelo patrimônio de seu país, o que favoreceu a criação de editoras especializadas na história da arte para atender a tal demanda. Esse gênero de edição vai conhecer grande prosperidade após a Segunda Guerra Mundial. O fascismo, fazendo a Itália voltar-se para si mesma, desenvolvera o orgulho nacional e favorecera a admiração pela arte dessa terra que Mussolini chamava de "nossa adorável península".

Por um fenômeno peculiar à Itália, animadas por vantagens fiscais, empresas particulares iriam substituir em muitos pontos os poderes públicos para a manutenção e a restauração do patrimônio artístico; o maior orgulho de um estabelecimento bancário em toda a Itália é ter sua sede social num palácio ou num convento antigo cuidadosamente restaurado e sobre o qual não se deixa de publicar um livro. Os diretores dos grandes estabelecimentos de crédito, com efeito, compreenderam o que eu, pessoalmente, nunca consegui fazer admitir, na França, aos P.-D.G. desse gênero de empresas com quem entrei em contato — que, em vez de gastar seu orçamento publicitário em publicações *pro domo*, que são imediatamente encaminhados ao cesto de papéis, melhor fariam se distribuíssem à sua clientela, nos fins de ano, livros de arte. O exemplo da Itália demonstra o sucesso da operação. Antes de mais nada, esses livros de arte não são comercializados; alguns estabelecimentos, como o Instituto Bancario di San Paolo, em Turim, continuam fiéis a esse sistema, sem maiores inconvenientes quando se trata de álbuns ou livros de vulgarização, mas muito mais maçantes para as obras de caráter científico, que não tardaram a substituir os *copies table books* dos primeiros tempos. Assim, sob a ação desse instituto bancário, a história da arte

do Piemonte, uma das mais mal estudadas da Itália, se viu — graças à erudição de Marziano Bernardi, que escreveu todos esses livros — dotada de uma série de obras magníficas que revelam a riqueza das produções artísticas do antigo reino da Sardenha. Mas esses livros continuaram sendo confidenciais. Felizmente, tal modo de proceder foi raro.

Um notável exemplo de continuidade no espírito bancário é o oferecido pelo Istituto Nazionale di Credito Fondiario de Roma, que edita através de Ugo Bozzi um conjunto de obras sobre um aspecto quase desconhecido da pintura romana: a paisagem. A iniciativa desse empreendimento coube a um arquiteto e colecionador, Andrea Busiri Vici, que publicara em 1966 um estudo sobre seu ancestral *vedutista*, muito apreciado pelos ingleses, Giovanni Busiri Vici; seguiram-se, do mesmo erudito, obras sobre o *Orizzonte* (1974) [7], *Locatelli* (1974) e, no ano seguinte, três pintores do século XVIII [8]; Luigi Salerno prosseguiu com *Os pintores de paisagem no século XVII em Roma* [9].

À parte o caso excepcional do Istituto Bancario di San Paolo, o período do livro fora de comércio cessou rapidamente; os estabelecimentos bancários e as grandes sociedades procederam de outro modo; da obra que produziam cada ano, reservaram por um ano a difusão à sua clientela, deixando o editor, decorrido esse prazo, livre para colocá-la no comércio a um preço de venda nitidamente inferior ao que deveria atingir se não tivesse sido custeado por uma empresa. E, em vez de assuntos conhecidos, todo esses institutos bancários, no empenho de distinguir-se uns dos outros, preferiram monumentos inéditos, capazes de interessar sua clientela local, o que imprimiu um impulso considerável na história da arte, incentivando a pesquisa.

A emulação dessas sociedades fundiárias em tal domínio não parou de crescer; isso se explica facilmente, porque elas permaneceram privadas. Já em 1966 um editorial do *Burlington Magazine* [10] chamava a atenção para o fenômeno e fornecia a lista de mais de cento e cinqüenta publicações do gênero, redigidas pelos maiores eruditos italianos, em geral superintendentes. Esse número deverá aumentar consideravelmente. Uma cifra nos é dada pelas Cadernetas de Poupança. Estas, quer individualmente, quer em associações regionais ou nacional, publicaram 1514 livros! Basta citar apenas um deles: a monumental publicação do *corpus* dos desenhos de Miguel Ângelo em quatro volumes, realizada pela Caderneta de Poupança de Florença de 1975 a 1980. Em 1985, a associação nacional podia fazer em Roma uma exposição dessas edições, prefaciada por um grande erudito, Federico Zeri [11].

Esses estabelecimentos não se encontram somente em Roma, Florença, Milão, Bolonha, Nápoles ou Bérgamo, mas em localidades muito menos importantes, como Abbiato Grasso, Tortosa, Forli, Prato, Rovigo, Varese, Ivrea, etc. Em toda a Itália as Cadernetas de Poupança estão na vanguarda desse movimento.

A história da arte italiana se beneficia de editores particularmente dinâmicos. Saudemos o mais antigo de todos, que trabalhava já no século XIX, Hoepli, de Milão, o editor da *Storia* de Venturi. Alguns deles se especializaram em obras do mais estrito rigor científico — catálogos ou inventários, entre outras —, como Olschki, de Florença, que teve de superar a catástrofe da inundação de 1966, ou Neri Pozza, de Vicenza. Electa Editrice, em Milão, que durante muito tempo contou com uma diretora muito dinâmica, Paola Moroni, foi uma das primeiras editoras a estimular as sociedades bancárias. Outras procuraram o grande público, tendo a engenhosidade de vender como periódicos semanais monografias cuja ilustração é útil para todos [12] e de inundar com eles o mercado mundial em várias línguas. Rizzoli, de Milão, concebeu uma coleção de prestígio em grande formato sobre grandes pintores ou monumentos célebres. Para um público de estudantes e de críticos, o mesmo editor empreendeu a coleção *Classici dell'arte*, publicada em diversos idiomas, oferecendo a preço módico catálogos sucintos, que quase sempre não são de primeira mão [13].

A edição italiana não tardou a fazer grandes progressos na reprodução em cores. Devo aqui, para evocar a lembrança de um amigo falecido, contar a história comovente da mais bela série de reproduções consagrada a obras-primas, empreendida desde o tempo da última guerra. A filha do editor Amilcare Pizzi, de Milão, pereceu sob um bombardeio. Tinha vinte anos e era bela, como se pode julgar por seu medalhão estampado em relevo sobre a encadernação dos volumes da coleção Silvana. Silvana, com efeito, era seu nome. Para perpetuar-lhe a memória e criar uma obra que servisse de protesto contra a morte, seu pai empreendeu uma coleção que reproduzia em cores que se aproximavam o mais possível do original grandes ciclos de pintura monumental, sempre ameaçadas de serem aniquiladas pela guerra cega. Ele enxergara longe. Do ciclo da capela de Santiago por Mantegna na Arena de Pádua, atingido por uma bomba "bem no alvo", a melhor lembrança que hoje nos resta é um volume da coleção Silvana. Sem este, teríamos perdido para sempre a memória de suas cores.

Outro aspecto da atividade dos superintendentes e dos conservadores de museu é a organização de exposições, que se multiplicam através de toda a Itália sobre todos os assuntos e todas as épocas e dão lugar a catálogos cada vez mais eruditos. Citemos, a título de exemplo, a exposição *Civiltà del'700 e Napoli* em 1979, que com seu anexo comporta três volumes e 1.395 páginas; a do *Barocco piemontese* em 1963, também em três volumes; em Turim, ainda em 1980, para a exposição *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna* (1773-1861), três volumes e 1.526 páginas.

O público italiano sempre é chamado a julgar a restauração das obras de arte, o que dá lugar a exposições cujos catálogos, pelas informações que comportam sobre obras não raro inéditas, contribuem para o avanço dos conhecimentos.

Afora os organismos oficiais, o regionalismo italiano suscita muita emulação em escala local. Assim, em Mântua, criou-se um instituto para estudar a história da cidade, o Istituto Carlo d'Arco, que prosseguiu a publicação de toda uma enciclopédia dedicada à história dessa cidade. As agências de turismo (*Enti provinciali per il turismo*) têm uma ação muito eficaz. O presidente de uma *ente* de Treviso, Giuseppe Mazotti, encorajou durante muitos anos as pesquisas sobre as *villas* de sua circunscrição. No mais das vezes, porém, é um banco que toma essa iniciativa, como vimos para Turim. Em Bérgamo, a Banca Popolare confiou a Gian Alberto dell'Acqua a realização de toda uma série de obras de alto valor científico sobre os pintores bergamascos do século XIV ao século XVIII.

Assinalemos a iniciativa da Olivetti, que fundara uma pequena revista de comentários bibliográficos, confiada a Raghianti, distribuída gratuitamente às universidades e a quem a solicitasse: *Sele Arte*. Esse periódico contribuiu bastante, após a Segunda Guerra Mundial, para recolocar a Itália no circuito universal, divulgando no exterior seu pensamento e sua historiografia.

Ao esforço das empresas veio juntar-se o das fundações. Uma instituição original é a Fundação Lerici, dedicada à prospecção arqueológica. Realizada por um industrial de Milão, ela uniu-se ao Instituto Politécnico dessa cidade. Seu objetivo é promover os métodos científicos para a detecção das riquezas arqueológicas dos terrenos, para a realização das escavações e a exploração de seus resultados. Infelizmente, os *tombaroli*, ou saqueadores de túmulos, se apoderaram dos aparelhos de detecção inventados por Lerici para pilhar as riquezas encerradas no subsolo da Etrúria.

As origens da Fundação Giorgio Cini são deveras emocionantes. Em 1949, no aeroporto de Nice, o conde Vittorio Cini († 1977), senador de Veneza, aguardava seu filho Giorgio em companhia da noiva deste. Pilotando seu avião particular, Giorgio Cini espatifou-se no solo sob os olhos de seu pai. Este decidiu perpetuar-lhe a memória mediante uma fundação. Humanista e apaixonado por sua pátria veneziana, quis ele que essa fundação fosse bastante vasta para abarcar diversos aspectos da inteligência humana, a vida intelectual e o trabalho manual. Deviam, pois, coexistir um centro marinho (escola de suboficiais da marinha), um centro de ofícios de arte e um vasto centro de cultura e civilização consagrado às obras do espírito, principalmente em suas relações com Veneza. Assim, todas as facetas da civilização do antigo reino do Adriático estariam representadas. Para isso eram necessários amplos espaços. Justamente então se oferecia ao conde Cini essa ilha que levava o nome de seu filho, a *isola San Giorgio*, onde outrora prosperara um mosteiro beneditino fundado no século X e para o qual Palladio, no século XVI, e Baldassare Longhena, no XVII, haviam construído um admirável conjunto. Salvo a igreja, tudo se achava num estado lastimável, em conseqüência de uma ocupação militar, primeiro austríaca, depois italiana.

Os trabalhos de restauração e adaptação dos edifícios a suas novas funções foram concluídos em 1956. A obra-prima ressurgiu em todo o seu esplendor. A façanha mais espantosa foi ter reencontrado e recolocado no devido lugar os alizares de madeira da biblioteca desenhados por Longhena, que se haviam espalhado. As atividades da fundação são distribuídas em quatro institutos. O instituto de história da arte, cuja direção foi confiada a Giuseppe Fiocco, tem por finalidade organizar colóquios e exposições, publicar estudos de história da arte e ministrar cursos nos quais são chamados a ensinar os maiores nomes da história da arte de todos os países. O instituto de letras, música e teatro foi entregue a Giuseppe Ortolani, especialista em Goldoni. Um instituto de história da sociedade e do Estado venezianos foi dirigido originalmente pelo professor Agostino Pertusa, da Universidade Católica de Milão. E, enfim, o quarto instituto, dirigido inicialmente pelo professor Giuliano Pezzali, se destina a estudar as relações de Veneza com o Oriente. Devem-se a diversos institutos, sem contar os concertos, as representações teatrais ou cinematográficas, a publicação de centenas de obras, catálogos de exposições e de museus, atas de colóquios. O instituto de história da arte prestou imensos serviços ao publicar uma *Enciclopaedia universale dell'arte* de alto valor científico, da qual já falamos mais acima.

Quando se criou a fundação, não havia um só livro em San Giorgio. Em 1986 eles chegam a 118 mil. O núcleo fundamental foi constituído pelas compras globais de algumas grandes bibliotecas de especialistas, notadamente as de Giuseppe Fiocco, Luigi Marangoni, Tommaso de Marinis, Raymond Van Marle, Fairfax-Murray, Antonio Muñoz, do príncipe Demidoff, etc.

Essa reunião de livros foi feita para atender às necessidades dos diversos centros da fundação, com especial cuidado para não se fazer duplo emprego com os outros fundos de Veneza.

Entretanto, para um homem tão requintado como o conde Cini, em quem revivia o sentido do fausto dos antigos mecenas, teria sido mesquinho prover sua fundação apenas de uma biblioteca utilitária. Um lugar tão prestigioso como o antigo mosteiro de San Giorgio devia conservar tesouros raros. E assim ele constituiu um dos mais notáveis gabinetes de incunábulos existentes no mundo, um conjunto de miniaturas formado pela compra da coleção Hoepli e vários códices e, enfim, um gabinete de desenhos.

O primeiro presidente da organização foi Nino Barbantini. Ao ensejo da celebração do vigésimo aniversário da fundação [14], o conde Vittorio Cini acrescentou a esta um museu, o castelo feudal de Monselice, onde reunira uma admirável coleção de armas e armaduras. Além disso, após sua morte, por sua vontade o palácio que o conde Cini habitava em San Vio com todas as suas coleções de objetos de arte e de pintura italiana foi anexado à fundação [15]. Em 1976 a presidência desta é assumida por Bruno Visentini.

Tendo estado freqüentemente em Veneza por motivos profissionais, muitas vezes encontrei o conde Cini; havia nele algo de principesco, com essa graça de acolhida que só se encontra em Veneza. E nossa amizade foi grande. No entanto, poderia ter havido entre nós um pomo de discórdia: *As bodas de Canaã* de Veronese, hoje no Louvre, quadro que outrora adornava o refeitório de San Giorgio — que se converteu na *aula magna* da fundação — e que foi surrupiado pela Comissão Artística e Científica do Diretório durante a expedição de Bonaparte na Itália.

Outras instituições foram fundadas por um agrupamento de coletividades locais secundadas por sociedades privadas, como o Centro Internacional de Estudos de Arquitetura Andrea Palladio, criado em 1958 pela comuna de Vicenza, a Província, a Câmara de Comércio, a Ente Provincial para o turismo, a Accademia Olimpica, a Biblioteca Bertoliana e uma Sociedade dos Amigos dos Monumentos. O centro organiza anualmente cursos de verão para cento e cinqüenta alunos-arquitetos (cinqüenta dos quais estrangeiros); para alojá-los, adquiriu uma admirável *villa* do século XVII, a *villa* Cordellina Lombardi; situada em Montemaggiore, a doze quilômetros de Vicenza, foi desenhada por Giorgio Massari e decorada de pinturas por Tiepolo; caída em ruína, foi restaurada por um mecenas milanês, Vittorio Lombardi. A atividade científica do centro é tão importante quanto suas ações pedagógicas. Ali se edita um boletim anual contendo estudos que abrangem questões relativas a Palladio ou sobre problemas mais gerais ou mesmo atuais. O centro empreendeu a publicação de um *Corpus palladianum*, já bastante adiantado e que, em trinta monografias, deve explorar de maneira exaustiva a obra do mais ilustre filho de Vicenza, para oferecer aos arquitetos e especialistas da arquitetura todos os dados necessários à compreensão e ao estudo de sua obra. Eis por que às numerosas fotografias que a ilustram são acrescentados em fim de volume mapas de arquitetura que renovam aqueles que eram considerados até aqui como os melhores e que haviam sido feitos por Bertotti Scamozzi no século XVIII; tais escrúpulos científicos causaram admiração, pois esses novos mapas corrigem certas inexatidões dos anteriores; a realização dessas obras, que, além disso, levam em consideração a decoração desses edifícios, está confiada a peritos italianos e estrangeiros. Em 1973 o centro organizou todo um conjunto de manifestações cujo pólo era uma grande exposição dedicada à obra do arquiteto, em torno da qual gravitavam outras exposições, representações no *teatro olimpico* e concertos realizados nas *villas* palladianas. A contribuição mais importante na exposição da obra do grande arquiteto foi um conjunto de maquetas em madeira na escala 1/33. Realizaram-no artistas de Vicenza com base nos mapas feitos pelos membros do Comitê Internacional da exposição, presidido por Renato Cevese, que trabalharam a partir dos desenhos do mestre e das gravuras dos *Quattro libri dell'architettura*. Surgiram assim as criações de Palladio tais como ele as havia concebido, sem as modificações e alterações posteriores. A maqueta da *villa* Trissino, em Meledo, da qual apenas uma ínfima parte tinha sido construída, faz aparecer aos nossos olhos um conjunto grandioso, o mais vasto que Palladio concebeu, sob a inspiração do templo da Fortuna em Preneste. O palácio Valmarana foi restaurado para acolher esse museu Palladio.

A reputação internacional desse Centro Palladio é tal que um arquiteto francês, Jean-Charles Moreux, fervoroso admirador do grande vicentino, lhe doou sua biblioteca de livros antigos sobre arquitetura.

O Centro Palladio, criado graças a concursos públicos e privados, e do qual faz parte uma academia que remonta ao século XVI, é um excelente exemplo do fervor que a Itália dedica à obra de arte e à glorificação de seus homens de gênio. Nada de análogo se encontraria no resto da Europa, sobretudo na França, onde os homens públicos e de negócios parecem ter-se resolvido, em sua auto-satisfação, a considerar como obsoleto um patrimônio artístico precioso. E, no que tange ao estudo científico, por certo estamos longe do dia em que se fará para os castelos do Loire um *corpus* com mapas de arquitetura tão precisos quanto os do *Corpus palladianum*.

Graças talvez ao impulso dado pelo Centro de Vicenza, Palladio está em via de tornar-se o artista mais estudado de toda a arte italiana, uma espécie de Platão da arquitetura, para o qual a exegese é interminável. Mas, antes de considerar todos os efeitos e todas as fontes do palladianismo, não seria indispensável estabelecer sua obra sobre uma crítica severa dessas fontes? Foi nisso que se empenhou um vicentino, Giangiorgio Zorzi, numa obra em quatro volumes que exigiu nada menos que dez anos de estudos[16].

As pesquisas dos eruditos se voltaram inicialmente para a Idade Média e o Renascimento, sem temer a sobreposição dos estudos. Assim Adolfo Venturi já estudou longamente os primitivos enquanto o holandês Raymond Van Marle retoma o problema num livro escrito em inglês, *As escolas italianas de pintura*[17]. Mas, antes que este estivesse terminado, o americano Richard Offner († 1965) empreendera um *Corpus das escolas de pintura primitiva de Florença*, que de 1931 a 1979 teve catorze volumes publicados[18]. Richard Offner, nascido em Viena, foi para os Estados Unidos com a idade de três anos e fez seus estudos em Harvard e Viena, onde conquistou o diploma de doutor em 1914. Praticou um longo professorado (1927-1961) na New York University, para cuja fundação contribuiu (1923).

Algumas questões foram objeto de estudos tão contraditórios que acabaram criando um verdadeiro embaralhamento de críticas, como vimos para Giotto, Caravaggio, Giorgione e Ticiano no capítulo "Questões polêmicas", e seria interessante deixar esses problemas repousarem durante uma geração. As exigências da literatura de arte — pode-se dizer infelizmente? — vêm complicar as coisas, obrigando os eruditos a estilizar os problemas.

A gravura, menos favorecida, poderia muito utilmente substituir a pintura. Assinalemos os serviços prestados pelo inglês Arthur Hind com os sete volumes de sua *Gravura italiana antiga*, que revelou algumas fontes [19].

Entre os grandes mestres do Renascimento, aqueles cujo conhecimento foi consideravelmente enriquecido são Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci. A universalidade das pesquisas deste último, reveladas por seus inumeráveis desenhos, alguns dos quais foram descobertos ainda recentemente em Madri, suscitou questões que estão longe de esgotar-se. O catálogo crítico de Rafael, que não se refazia desde Passavant, foi rejuvenescido por um alemão, Luitpold Dussler, enquanto um inglês, John Pope-Hennessy, consagrava para as "Wrightmans Lectures" (Universidade de Nova York) uma série de estudos dos aspectos formais e iconológicos da obra do artista, na esteira do rafaelismo.

O catálogo das pinturas de Tintoreto foi levantado em 1948 por Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi em três volumes de 1974 a 1982 [20]. O de Ticiano foi objeto dos cuidados de um professor americano, Harold E. Wethey, que lhe dedicou o fim de sua vida [21]. Quanto a Miguel Ângelo, veremos o estudo exaustivo que sua vida, assim como sua obra, provocou.

Depois de ter privilegiado o Renascimento, que de maneira permanente suscita o interesse dos eruditos, depois de ter "descido" aos primitivos, o movimento das pesquisas e dos estudos seguiu o curso dos séculos. A redescoberta de Caravaggio, penosamente realizada na primeira metade do século, como vimos, "desbloqueou" literalmente o Seicento, determinando a reabilitação de uma arte desacreditada e considerada como "acadêmica". Caravaggio arrastou os Carracci em sua esteira, e, com os Carracci, todos os bolonheses. Que paradoxo! Essa revivescência muito deve a um superintendente das *Gallerie* de Bolonha, Cesare Gnudi, que instituíra em sua cidade uma bienal em que sucessivamente, sob formas diversas, foram mostrados os aspectos variados desse "academismo" bolonhês, assim como outras expressões do Seicento italiano ou europeu. A mais notável dessas exposições, a demonstração-chave de certo modo, foi, em 1963, a que se consagrou a Annibale e Ludovico Carracci e a seu primo Agostino. Dessa confrontação emergiu engrandecida a figura de Ludovico, até então um pouco excessivamente ofuscada pela de Annibale. Não só foi ele o verdadeiro chefe do *studioso corso* em que se formaram tantos artistas, e que instituiu o quadro do ensino das escolas de belas-artes até os nossos dias, como também sua maneira muito pessoal é prenhe de sensibilidade, por vezes até de ternura, contrastando com a arte mais robusta e formal de seu primo Annibale. Quanto a este último, teve as honras de um *corpus* da autoria de Donald Posner em 1971 [22].

Depois dos mestres de Roma, Bolonha, Veneza ou Florença, são os artistas de escolas regionais menos conhecidas que se tornam objeto

de pesquisas. Em seguida o Settecento, como o Seicento, foi admitido nas honras da erudição; depois, mais recentemente, o próprio Ottocento, que permanecera sepultado no mais espesso esquecimento. Assim, pouco a pouco, graças a essa atividade intensa, o patrimônio artístico italiano revelou sua prodigiosa riqueza. A parte menos explorada é sempre o *Mezzogiorno*. Todavia, alguns decifradores puseram mãos à obra, como Roberto Pane, professor da Universidade de Nápoles, que fundou uma Sociedade de História da Arquitetura, suscitando particularmente na cidade partenopéia e seus arredores uma prospecção sistemática consistente em descrições, fotografias e mapas arquitetônicos centrados prioritariamente na arte barroca, que, ao menos sob sua forma civil, está fadada a desaparecer, ruindo de velhice e devorada pela cidade moderna. A esses trabalhos Pane conferia um caráter de apostolado, pois, dizia ele, "as destruições de Vicenza, Roma ou Nápoles não são apenas um episódio deplorável e não obstante secundário da vida nacional, mas a imagem precisa e fiel de nossa sociedade". Essas pesquisas deram ensejo a numerosas publicações [23]. Sir Anthony Blunt escreveu um trabalho em inglês sobre o barroco de Nápoles [24], mas que permanece como uma visão sintética num domínio arquitetônico de uma riqueza insuspeitada.

A Sicília sempre foi insuficientemente explorada, sobretudo no que se refere a esse estilo barroco que, após o terremoto de 1693, produziu tantas operações magníficas de arquitetura urbana.

Há cerca de quinze anos, ignorava-se quase por completo o barroco da Apúlia, mas bruscamente este se aproveitou dessa espécie de despertar que em todos os domínios históricos e arqueológicos se manifestou nessa província, que permanecera por muito tempo como um ilhéu isolado do desenvolvimento da civilização contemporânea. Fundou-se em Lecce um *Centro di Studi Salentini*. Vários volumes sobre o barroco da cidade de Lecce e do Salento, que só se conheciam de ouvir-dizer, foram publicados, revelando uma das expressões mais estranhas e mais poéticas dessa arte de múltiplas metamorfoses [25].

Cada grande *villa* da Itália é cercada por uma auréola de *villas*, mais ou menos desnaturadas, que constituem com seus jardins uma das expressões mais elevadas da civilização italiana. Essa *villas* eram quase desconhecidas antes da Segunda Guerra Mundial; só se podia abordá-las indiretamente, através do livro venerável — copioso, é verdade — de Luigi Dami, editado em 1924, *O jardim italiano* [26].

Esse aspecto "rural" de uma civilização essencialmente urbana foi subitamente revelado graças a diversos eruditos secundados por editores inteligentes, que se lançaram à descoberta desse patrimônio inédito. As *villas* de Roma, da Toscana, de Luca, Florença, Pádua, Vicenza, Verona, Veneza, Gênova e Nápoles foram objeto de diversas publicações. As mais belas dessas *villas* constituíram um dos temas prediletos das sociedades financeiras. As edições Sisar de Milão quiseram ir mais

longe, realizando um *corpus* de todas essas *villas*, coleção cuja direção foi confiada a Pier Fausto Bagatti Valsecchi. A divisão é regional, e não cronológica. Após uma exposição de conjunto, seguida de um estudo aprofundado dos monumentos mais importantes, cada obra se abre para o inventário propriamente dito, compreendendo todas as *villas* recenseadas numa determinada região, classificadas geograficamente. Vários volumes dessa gigantesca empresa foram já editados, e depois de ter sido suspensa durante alguns anos ela vai ser retomada pelo editor Rusconi, de Florença [27].

Não bastava estudar a história dessas *villas* e considerá-las como monumentos de arquitetura. Importava aprofundar a significação desses *orti*, lugares de descanso feitos para a solidão e o lazer (o *otium*), se se quiser, mas sobretudo lugar teatral, espetáculo fixado em mármore, em pedra e em imagens pintadas, no qual a natureza é chamada a colaborar, a fim de valorizar a idéia de que uma civilização se faz de si mesma e mais ainda de suas nostalgias.

Em 1976 a princesa Emmanuela Kretzulesco-Quaranta abria novos horizontes sobre o alcance que tivera sobre o desenvolvimento da simbólica dos jardins o misterioso *Sonho de Polifilo*, publicado em latim em 1499 por Alde Manuce [28].

Esse tema de pesquisas está, pois, atualmente em plena efervescência. A ele se acrescenta o das flores e de sua simbólica, cujo estudo foi inaugurado por Mirella Levi d'Ancona [29].

A castelogia suscita o interesse da erudição italiana, até há pouco indiferente a esse gênero de monumentos, salvo no caso de tratados teóricos. Esse interesse não se refere apenas às majestosas fortalezas que a Itália conservou em melhor estado que a França, pois que foram cada vez mais raramente desmanteladas. Para estudá-las metodicamente, fundou-se um *Istituto dei Castelli*, repartido em subdivisões regionais e que realiza congressos regularmente. Mas eis que o interesse se volta até para as fortificações mais humildes, essas *torri d'avisi*, conjunto único na Europa de um sistema de vigia que recobre a totalidade do litoral italiano para prevenir as incursões dos piratas barbarescos [30].

O território artístico italiano é uma espécie de pátria dos ancestrais comum a todos os povos do Ocidente; por isso ela está aberta a todos os pesquisadores estrangeiros.

É a um inglês, John Pope-Hennessy, que devemos o único grande livro de conjunto (em seis volumes) sobre a escultura italiana, que começou a ser publicado a partir de 1955 e que, reeditado, permanece como obra de base [31].

O pioneiro das pesquisas sobre a simbologia das *villas* é um americano, David R. Coffin, de Princeton, que em 1960 revelou o harmonioso poema de pedra, água, mármore e verde que era a *Villa d'Este* em Tivoli [32] em sua significação primitiva, antes que fosse alterado e obscurecido pelas transformações do século XVII. Em 1971, sobre o tema do "Jardim

italiano", reunia ele um colóquio que era o primeiro de uma série organizada sobre a arquitetura paisagista pela fundação de sr. e sra. Wood Bliss, dedicada à arte dos jardins e à arte bizantina em Dumbarton Oaks. Pouco depois, um grupo de italianos [33], graças a fontes redescobertas, decifrava os enigmas da *villa* dos monstros em Bomarzo. Esse universo mítico decorre diretamente da Antiguidade. A renovação dessa pesquisa muito deve ao livro fundamental do francês Pierre Grimal sobre os *Jardins romains*, aparecido em 1960 [34]. Desde essa época o centro de estudos se desenvolveu. O próprio Coffin, em 1979, escreveu um tratado de conjunto sobre o assunto [35]. A Itália não podia ficar atrás. A cidadezinha toscana de San Quirico d'Orcia, que adquirira os *Horti Leonini* da família Chigi, fundou um centro de estudos intitulado *Archivio italiano dell'arte dei giardini* e reuniu seu primeiro colóquio em 1978 [36].

Durante muito tempo só se conheceu a basílica de São Pedro, em Roma, através das análises de um suíço e dos desenhos de um francês. O barão de Geymüller [37] foi o primeiro a destrinçar as estratificações dos diversos projetos para a basílica vaticana, enquanto os admiráveis desenhos do arquiteto Paul Letarouilly (1795-1855) davam a conhecer não só a igreja como o Vaticano e suas coleções [38].

Roma beneficiou-se de numerosos institutos estrangeiros, dedicados principalmente à arqueologia, que contribuíram para desenvolver as pesquisas sobre a cidade mais rica do mundo em testemunhos do passado. Em 1873 foi a Espanha, em 1881 a Áustria, em 1894 e 1897 os Estados Unidos, em 1901 a Inglaterra e em 1902 a Bélgica que fundaram esses organismos de pesquisas. A Alemanha dispõe de um instituto arqueológico e também da Biblioteca Hertziana, dedicada às pesquisas sobre o Renascimento em Roma, cuja origem privada, especificamente germânica, é tão notável que a estudaremos mais adiante. Quanto à França, a Academia de França em Roma criou um instituto de arqueologia que em 1901, com um programa mais extensivo, se converteu na Escola de Roma, alojada no palácio Farnese.

Os pesquisadores estrangeiros que afluíam para a Cidade Eterna foram úteis a uma escola de historiadores que estavam talvez demasiado propensos a acreditar que tudo em seu país se passara numa espécie de fermentação em redoma. Isto se verificou notadamente no caso das origens da arte gótica. Se na Lombardia se encontra, sem nenhuma dúvida, uma premonição do sistema da abóbada de ogivas, o estilo gótico propriamente dito era totalmente estranho à Itália. O francês Camille Enlart, nas *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, mostrava em 1894 a importância dos cistercienses, que disseminaram na península conventos baseados no modelo de sua ordem, trazendo assim formas borgonhesas, algumas das quais pertenciam ao gótico nascente. Essa verdade foi bastante difícil de assimilar para os eruditos italianos, e ainda hoje não faltam os que a rejeitam. Num livro de síntese escrito em 1939, *O espírito do gótico e sua significação para a Itália* [39], o grande

erudito alemão Georg Weise soube decantar na Itália do Trecento — especialmente para a escultura — os elementos exógenos e as impulsões endógenas. Distingue ele duas correntes do gótico. A primeira resultou do classicismo e se manifesta pela restauração da "plasticidade estatuária", pelo sentido da densidade do corpo. As fontes desse classicismo são complexas; na Itália ele pode provir de Bizâncio, como o mostra o caso de Duccio, ou da arte antiga (Nicola Pisano); na França ele parece espontâneo, enquanto na Alemanha deve algo à tradição otoniana. Giotto parece ter bebido em todas as fontes: bizantinas, antigas, góticas, francesas. Na segunda metade do século XIII, na França e na Alemanha, o gótico torna-se irrealista, complicado por influências áulicas que lhe enervam o espírito. Essa segunda forma do gótico penetrará pela *via francesa*, aquela que seguiam os peregrinos que se dirigiam a Roma, o que explica por que foi a Siena que chegou sua influência (Simone Martini), e não a Florença. Quanto a Giovanni Pisano, a Paixão expressionista que o anima, comparável à de uma parte da escultura alemã (Naumburg), é sem futuro; só será reencontrada entre os grandes escultores florentinos do século XV. Numa segunda parte, o autor mostra os estreitos vínculos dessas diferentes tendências com os fatos espirituais e literários; estes últimos são tanto mais importantes quanto a Itália é então o primeiro país da Europa a ter em língua vulgar uma literatura evoluída e, sob esse ponto de vista, sua evolução é considerável em relação aos demais: Dante, Petrarca e Boccaccio são autores imortais; seus contemporâneos na Alemanha ou na França só interessam à história.

Certo é que um espírito universal como o do professor da Universidade de Tübingen, que reencontramos em diversos passos desta obra, versado tanto na filologia como no conhecimento das formas, podia, pairando acima das fronteiras, tomar sobre a arte gótica italiana, de caráter tão ambíguo, uma tal vista panorâmica.

Eruditos estrangeiros contribuíram, pois, em grande número para esse magnífico surto da história da arte italiana nos últimos trinta anos. Citemos A. Popham, John Pope-Hennesy, *sir* Anthony Blunt, Denis Mahon e R. Wittkower para a Inglaterra, Harold E. Wethey, J. S. Ackermann e A. Coffin para os Estados Unidos e, para a Alemanha, Heydenreich, o conde Wolf Metternich, autor de um livro monumental sobre a Basílica de São Pedro de Roma de Bramante, e Otto Foerster, que escreveu a primeira monografia exaustiva sobre o mesmo Brabante. Professores germânicos naturalizados americanos publicaram obras essenciais, como Richard Krautheimer sobre Lorenzo Ghiberti, Janson sobre Donatello. Vamos deter-nos por um momento em um deles, a quem cabe a honra de ter escrito a obra definitiva sobre *il divino*. De origem húngara, Charles de Tolnay pertence à diáspora que esvaziou a Europa Central de tantos homens de talento para enriquecer outras partes do mundo. Entre 1947 e 1950, erigiu ele um monumento consagrado a Miguel Ângelo que compreende cinco volumes, aos quais acrescentou, quando se tornou conservador da Casa Buonarotti, o *corpus* dos desenhos do artista (1975-1980) [40]. Por seu caráter pluridisciplinar, esse estudo sobre Miguel Ângelo é realmente a obra-prima da monografia, gênero no qual Tolnay se destacava. Retoma ele, para discuti-los, todos os elementos da biografia do artista e depois passa pelo crivo de seu espírito crítico todas as circunstâncias da concepção e da execução de cada uma de suas obras — enfim, procura nestas o eco das correntes espirituais contemporâneas, mas também mitos imemoriais que correspondem ao que é para ele "uma imagem", ao passo que estamos inclinados a ver neles apenas uma forma. O estudo do *Juízo Final* é, nesse aspecto, exemplar. Nele Tolnay discerne vários mitos que vêm fundir-se nessa imagem colossal, inspirada a Miguel Ângelo por uma leitura da Bíblia, o mito da gigantomaquia, o da roda da fortuna, o do heliocentrismo, que o artista pôde colher diretamente nas fontes da arte antiga e que poderia ter para ele um pouco o valor de símbolo, o mito pitagórico da atração celeste projetando as almas dos eleitos nas estrelas, enquanto os condenados se transformam em almas animais. O Cristo-Sol, centro de uma gravitação em orbes, é pois ao mesmo tempo Zeus e Apolo; ao Apolo do Belvedere ele toma emprestado, aliás, alguns traços; o mais surpreendente é o fato — inegável — de que a pose da Virgem é tomada de empréstimo à Vênus agachada; e Tolnay vê aí a Virgem reunindo-se ao mito da Vênus dos platônicos florentinos, expressão tutelar da Humanidade salva pelo Amor. Essa mistagogia que une paganismo e cristianismo não está acaso no espírito da Alta Renascença?

Estava reservado a Tolnay encerrar sua carreira em Florença na Casa Buonarotti, da qual foi nomeado conservador. Esse museu está instalado no grupo das casas compradas na via Ghibellina entre 1508 e 1514 por Miguel Ângelo. Esse conjunto imobiliário, que fora transformado no século XVII em palácio dedicado à glória de Florença e do grande artista por seu sobrinho-bisneto Miguel Ângelo, o Jovem, arqueólogo que reuniu ali coleções aumentadas pelo senador Filippo Buonarotti, que lá residiu até 1733. No século XVIII o palácio transformou-se em local de reuniões de letrados e sábios e acabou, após diversas vicissitudes, transformado, em 1858, numa fundação que periclitava quando, para o centenário de Miguel Ângelo, se criou ali um centro de estudos sobre o grande escultor. A casa de Miguel Ângelo esteve, portanto, mais viva que nunca com as obras do mestre que ali se reuniram, seus arquivos e suas coleções etruscas e romanas, que retornaram do museu de arqueologia para onde haviam sido transportadas em 1880; o livro que nos conta essa maravilhosa história foi patrocinado pela Caderneta de Poupança [41] de Florença. Coisas assim só acontecem na Itália.

De um modo geral, enquanto estrangeiros de todos os países abordam o estudo da Itália, os historiadores de arte da península não tratam em seus trabalhos senão dos assuntos oferecidos por seu país. Há, porém,

uma exceção — ilustre — a essa falta de abertura para o universal: é o próprio filho do grande Adolfo, Lionello Venturi (1885-1961). Tendo-se recusado, em 1932, a prestar juramento de fidelidade ao Duce, como haveriam de fazer todos os professores universitários (ele tinha uma cátedra em Turim), Lionello Venturi foi obrigado a expatriar-se. Exilado, escreveu primeiro uma *História da crítica da arte*, síntese admirável do pensamento que se exerceu desde a Antiguidade até o século XX. Publicado inicialmente em inglês, em Nova York (1936), esse livro apareceu em francês, em Bruxelas, em 1938. Encontrando-se na França, Lionello estendeu suas pesquisas ao impressionismo, como veremos mais adiante. De 1931 a 1944 ensinou nos Estados Unidos e voltou a ocupar uma cátedra na Universidade de Roma em 1945. Tornando-se sogro do grande editor suíço Albert Skira, viu-se estreitamente associado a essas obras de síntese intituladas *Os grandes séculos da pintura* que o editor genebrino empreendeu. O sentido do universal que presidia a essa coleção muito deve ao espírito aberto de Lionello [42] e sem dúvida era ele, na época, o único italiano que podia ter essa visão européia.

Vimos mais acima que o firme jugo do pensamento de Croce mantivera a escola italiana de história da arte fora das teorias que se discutiam nos países germânicos e anglo-saxões na primeira metade do século XX. Essa situação talvez tenha sido benéfica para os historiadores de arte italianos, não os fazendo temer a aridez da erudição; ela cessará por volta dos anos 60, sem que essa tendência venha contrariar, por pouco que seja, a marcha dos trabalhos científicos; a *intelligentsia* italiana, que, no tempo do fascismo, tivera de viver *in carcere duro*, abriu-se amplamente ao pensamento estrangeiro, o que se manifestou por traduções — várias vezes reeditadas — de Panofsky, dos autores do Warburg Institute, da escola filosófica de Frankfurt, dos sociólogos e psicólogos germânicos ou americanos, enquanto na França só há uns dez anos se começou — timidamente — a traduzir essas mesmas obras.

Alguns historiadores de arte italianos foram, pois, levados a sair do pragmatismo para abordar as teorias; citarei aqui, notadamente, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, entre os da velha geração. Já encontramos Cesare Brandi quando falávamos de semiologia.

Todas as novas formas de interrogação da obra de arte apaixonam as novas gerações.

2

PAÍSES IBÉRICOS E AMÉRICA LATINA

I. ESPANHA

A arte espanhola é a mal-amada da história da arte. Com demasiada freqüência se tem escrito sobre a Espanha sem o cuidado de penetrar-lhe o sentido profundo. Em 1913 o francês Dieulafoy, para as coleções *Ars Una*, cometeu a audácia de redigir uma síntese — bastante sumária, porém — sobre *Espagne et Portugal* [43]; teve, todavia, o mérito de descobrir a escultura barroca policrômica. Os artigos de Émile Bertaux na *Histoire de l'art* [44] de André Michel são bem informados e escritos por um homem que trabalhou no local. Mais recentemente, espanta-nos encontrar na obra de um homem conhecido por seus gostos hispanizantes [45] tantas aproximações e omissões que foram constatadas por Anne Clouas [46].

Se a Alemanha, como veremos, foi atraída pela Península Ibérica, parece haver uma espécie de alergia da Inglaterra pela Espanha, rejeição que remonta porventura aos tempos de Filipe II e Elizabeth. A Espanha sofreu as conseqüências disso em nossa época, quando os anglo-saxões assumiram tanta importância na história da arte.

Que pensar de um livro como o de James Lees-Milne, datado embora de 1969, sobre *O barroco na Espanha e em Portugal*, que é uma selva de erros, de contraverdades, de confusões e solecismos [47]? Nas grandes sínteses, à Espanha cabe geralmente uma porção parcimoniosa. Nada mais edificante, a esse respeito, do que o que sobre a arte plateresca escreveu uma das mais altas autoridades de nosso tempo em história da arte, que realizou uma brilhante carreira tanto na Alemanha como na Inglaterra, Nicolaus Pevsner, num livro que teve e tem sempre um assombroso sucesso mundial: *O gênio da arquitetura européia* [48]: "O que por toda parte se oferece aos olhos do viajante, exibido nas fachadas ou nas paredes interiores, sempre um pouco ao acaso, é uma mistura bizarra, denominada plateresca, de motivos góticos, muçulmanos e do primeiro Renascimento. É evidente que a mensagem do Renascimento não foi compreendida pela Espanha." O que me parece mais óbvio é que o eminente professor não compreendeu nada da mensagem da Espanha e, contrariamente à sua opinião, considero que a arte plateresca, único momento em que a Espanha se abandona à embriaguez da alegria pagã ao mesmo

uma exceção — ilustre — a essa falta de abertura para o universal: é o próprio filho do grande Adolfo, Lionello Venturi (1885-1961). Tendo-se recusado, em 1932, a prestar juramento de fidelidade ao Duce, como haveriam de fazer todos os professores universitários (ele tinha uma cátedra em Turim), Lionello Venturi foi obrigado a expatriar-se. Exilado, escreveu primeiro uma *História da crítica da arte*, síntese admirável do pensamento que se exerceu desde a Antiguidade até o século XX. Publicado inicialmente em inglês, em Nova York (1936), esse livro apareceu em francês, em Bruxelas, em 1938. Encontrando-se na França, Lionello estendeu suas pesquisas ao impressionismo, como veremos mais adiante. De 1931 a 1944 ensinou nos Estados Unidos e voltou a ocupar uma cátedra na Universidade de Roma em 1945. Tornando-se sogro do grande editor suíço Albert Skira, viu-se estreitamente associado a essas obras de síntese intituladas *Os grandes séculos da pintura* que o editor genebrino empreendeu. O sentido do universal que presidia a essa coleção muito deve ao espírito aberto de Lionello [42] e sem dúvida era ele, na época, o único italiano que podia ter essa visão européia.

Vimos mais acima que o firme jugo do pensamento de Croce mantivera a escola italiana de história da arte fora das teorias que se discutiam nos países germânicos e anglo-saxões na primeira metade do século XX. Essa situação talvez tenha sido benéfica para os historiadores de arte italianos, não os fazendo temer a aridez da erudição; ela cessará por volta dos anos 60, sem que essa tendência venha contrariar, por pouco que seja, a marcha dos trabalhos científicos; a *intelligentsia* italiana, que, no tempo do fascismo, tivera de viver *in carcere duro*, abriu-se amplamente ao pensamento estrangeiro, o que se manifestou por traduções — várias vezes reeditadas — de Panofsky, dos autores do Warburg Institute, da escola filosófica de Frankfurt, dos sociólogos e psicólogos germânicos ou americanos, enquanto na França só há uns dez anos se começou — timidamente — a traduzir essas mesmas obras.

Alguns historiadores de arte italianos foram, pois, levados a sair do pragmatismo para abordar as teorias; citarei aqui, notadamente, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, entre os da velha geração. Já encontramos Cesare Brandi quando falávamos de semiologia.

Todas as novas formas de interrogação da obra de arte apaixonam as novas gerações.

2

PAÍSES IBÉRICOS E AMÉRICA LATINA

I. ESPANHA

A arte espanhola é a mal-amada da história da arte. Com demasiada freqüência se tem escrito sobre a Espanha sem o cuidado de penetrar-lhe o sentido profundo. Em 1913 o francês Dieulafoy, para as coleções *Ars Una*, cometeu a audácia de redigir uma síntese — bastante sumária, porém — sobre *Espagne et Portugal* [43]; teve, todavia, o mérito de descobrir a escultura barroca policrômica. Os artigos de Émile Bertaux na *Histoire de l'art* [44] de André Michel são bem informados e escritos por um homem que trabalhou no local. Mais recentemente, espanta-nos encontrar na obra de um homem conhecido por seus gostos hispanizantes [45] tantas aproximações e omissões que foram constatadas por Anne Clouas [46].

Se a Alemanha, como veremos, foi atraída pela Península Ibérica, parece haver uma espécie de alergia da Inglaterra pela Espanha, rejeição que remonta porventura aos tempos de Filipe II e Elizabeth. A Espanha sofreu as conseqüências disso em nossa época, quando os anglo-saxões assumiram tanta importância na história da arte.

Que pensar de um livro como o de James Lees-Milne, datado embora de 1969, sobre *O barroco na Espanha e em Portugal*, que é uma selva de erros, de contraverdades, de confusões e solecismos [47]? Nas grandes sínteses, à Espanha cabe geralmente uma porção parcimoniosa. Nada mais edificante, a esse respeito, do que o que sobre a arte plateresca escreveu uma das mais altas autoridades de nosso tempo em história da arte, que realizou uma brilhante carreira tanto na Alemanha como na Inglaterra, Nicolaus Pevsner, num livro que teve e tem sempre um assombroso sucesso mundial: *O gênio da arquitetura européia* [48]: "O que por toda parte se oferece aos olhos do viajante, exibido nas fachadas ou nas paredes interiores, sempre um pouco ao acaso, é uma mistura bizarra, denominada plateresca, de motivos góticos, muçulmanos e do primeiro Renascimento. É evidente que a mensagem do Renascimento não foi compreendida pela Espanha." O que me parece mais óbvio é que o eminente professor não compreendeu nada da mensagem da Espanha e, contrariamente à sua opinião, considero que a arte plateresca, único momento em que a Espanha se abandona à embriaguez da alegria pagã ao mesmo

tempo que se eleva aos cimos do espiritual, é sem dúvida o mais intenso de toda a arte da península. Para o mesmo autor, aliás, a arquitetura espanhola parece desprezível porque "em nenhum momento influenciou o desenvolvimento da arquitetura universal". Singular critério e malfadada afirmação quando se trata do Escorial, que representa um dos mais elevados momentos da cultura européia.

Se quisermos ir além de uma certa Espanha "picaresca", posta na moda pelo romantismo, a "hispanidade" que precipita o homem dos píncaros do orgulho para os abismos do *nada* exige, para abordá-la, um certo esforço. É preciso ter meditado longamente, como o fez Georg Weise, na penumbra das igrejas espanholas, diante dessas falésias de estatuária que são os retábulos, para sentir o fascínio dessa arte plateresca, que então nos parece algo bem diverso de "bizarro".

Da Espanha o "público" só conhece o "século de ouro", ou seja, Velásquez, Murillo e Zurbarán, aos quais se acrescentam El Greco e Goya. É pouco para ilustrar a arte de um país, e essa importância atribuída a um momento da pintura envolve o risco de falsear a compreensão de uma escola de arte. Se a pintura atingiu um pico muito brilhante no século XVII, os mestres anteriores e posteriores não excedem uma honrosa mediania, enquanto a grande tradição monumental semeou de obras-primas a terra espanhola entre os séculos XII e XVII.

O verdadeiro fundador da escola de história da arte na Espanha é um homem cuja vida foi tão longa que sua atividade se estende por dois séculos. Dom Manuel Gómez Moreno Martínez (1870-1970) [49] nasceu em Granada, numa família da nobreza que ali se estabelecera desde o século XVII. Roma, onde seu pai o levou, embora ele fosse muito jovem, lhe causou profunda impressão; foi lá que conheceu o arqueólogo Marucchi. A princípio desejava ser arquiteto, o que explica o persistente interesse que demonstrou por esse aspecto da arte no começo de sua carreira. Mas no curso de sua longa vida ele tratou de todas as formas da arte espanhola. Suas origens granadinas o predispunham a interrogar-se sobre a complexidade da arte moçárabe [50]. Dedicará a mesma atenção à arte *mudejar* e a todos os vaivéns entre o ibérico e o islâmico, tão numerosos ao longo da história espanhola. Em 1913 criou-se para ele, na Universidade de Madri, uma cátedra de arqueologia medieval árabe e cristã. Em 1924 fundou uma revista científica, o precioso *Arquivo espanhol de arte y arqueología*, mais tarde cindido em dois periódicos, um para a arte, outro para a arqueologia. Gómez Moreno será diretor da Escola de Belas-Artes, mas se retirará antes da aposentadoria para dedicar mais trinta anos a suas pesquisas. Suas obras contam mais de trezentos títulos, muitos dos quais consagrados ao Renascimento. Um de seus livros, que ficou célebre, intitula-se *Águias do Renascimento espanhol* (1940) [51]. Estas são em número de cinco (*sic*): Bartolomeo Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca e Alonso Berruguete. Sua atividade acabou abrangendo toda a extensão da arte espanhola, e que dizer do trabalho

do filólogo, da definição, do alfabeto, do *corpus* com leitura e transcrição das inscrições iberas, tartesianas e visigóticas!

Ao lado desse gigante, cumpre citar, entre os pais fundadores: don Elias Tormo, que, em 1904, era titular de uma cátedra de história da arte na Universidade de Madri e que foi ministro da Instrução Pública, o arquiteto Leopoldo Torres Balbas, aluno de Gómez Moreno, conservador durante trinta anos do Alhambra de Granada.

A Espanha atual possui três grandes centros de história da arte: em Madri, em Barcelona e em Sevilha. Na Universidade de Madri, o centro tem o nome de Instituto Diego Velásquez; foi dirigido durante muito tempo por don Diego Angulo Iníguez, a quem se devem numerosas obras e, como veremos, a iniciativa de um tratado de conjunto da arte hispano-americana. Na Universidade de Sevilha, o centro traz o nome de *Laboratorio de Arte*. Sob a direção de Hernández Díaz, conheceu grande atividade de pesquisas relativas sobretudo ao inventário das riquezas artísticas da Andaluzia e à constituição de documentação para o estudo da arte hispano-americana, pois era de Sevilha que partiam as embarcações para as Índias. O senso agudo da análise lhe permite esclarecer a evolução morfológica aparentemente confusa do retábulo espanhol, tirando seus exemplos de Sevilha [52]. Entre muitos outros, deve-se-lhe o livro fundamental sobre o escultor Martíñez Montañes (1947) e o *corpus* em três volumes sobre a obra de Murillo (Madri, 1981).

Em Barcelona, no começo do século, uma grande escola de pesquisas sobre a arte foi fundada por Puig y Cadafalch, já mencionado por nós nas teorias referentes à arte pré-românica e que dedicou vários volumes à Catalunha românica. A capital dessa província iria enriquecer-se com um Instituto de Arte Hispânica [53] cuja origem é bastante comovente. Todos sabem que o chocolate, delícia de origem asteca, invadiu a Europa através da Espanha no século XVII. A mais famosa fábrica de chocolate da Espanha é a de Amatler, em Barcelona. Essa empresa trabalha hoje para o Instituto de Arte Hispânica. Assim o quis a Srta. Teresa Amatler, que, ao mesmo tempo, doou ao instituto as coleções reunidas por seu pai e por ela própria. A função mais importante desse instituto foi a princípio a reunião de uma coleção de documentos fotográficos que se viu enriquecida por seu primeiro diretor com os duzentos mil negativos do acervo Arxiu Más; outras coleções foram compradas e completadas por campanhas de fotografias conduzidas metodicamente por regiões tanto nos museus como nas coleções particulares, quando isso era possível. Além disso, o instituto empreendeu a edição de publicações de arte. Desse ponto de vista, sua maior obra foi a edição da coleção de obras intitulada *Ars Hispaniae*, formando uma história geral da arte espanhola, trabalho dirigido por Gudiol-Ricart e Ainaud de Lasarte, diretor dos Museus de Barcelona, secundados por outros especialistas. Essa história geral, a mais notável de quantas se consagraram a uma

arte nacional, foi realizada em vinte e dois volumes de 1947 a 1958 [54]. As ilustrações em heliogravura são de uma qualidade excepcional e os textos de alto teor científico.

Outra história da arte espanhola, mais breve, em cinco volumes, foi escrita de 1921 a 1945 por um professor de Madri que se tornou diretor da Escola de Belas-Artes, o marquês de Lozoya [55].

As três escolas superiores de arquitetura de Madri, Barcelona e Sevilha contam também com cátedras de história da arte. A de Madri proporcionou eruditos eminentes, como Lamperez, Torres Balbas e Chueca Goitia; este último é, notadamente, autor de monografias exaustivas sobre a catedral de Valladolid (1947) e da catedral nova de Salamanca. Em sua bela língua castelhana, Chueca escreveu um ensaio sobre *As constantes próprias da arquitetura espanhola* (1947), cuja leitura recomendo àqueles que se sentirem tentados a compreender a "hispanidade" [56].

Pode-se dizer que atualmente todos os aspectos da arte da península foram explorados pelos eruditos desse país. Duas épocas os atraíram de maneira especial: o Renascimento e o barroco. Para o Renascimento, o livro iniciador que realmente dominou a abundância da criação arquitetônica que então se produziu é o de Camón Aznar *Arquitectura plateresca*, publicado em Madri em 1945 [57]. Camón mostra o novo impulso comunicado pela Itália, combatido pelas resistências da tradição hispânica. Essa contradição produz uma tensão criadora que vai gerar obras-primas nos dois grandes centros (castelhano e andaluz). Em 1917, R. de Orueta publicou as fontes da arte de Alonso Berruguete [58], o escultor apaixonado até o transe pelos tempos do plateresco. El Greco foi descoberto, ou antes, tolerado mais tardiamente. Até 1881, o diretor do Museu do Prado, Madrazo — que, em conformidade com uma tradição que perdurou por muito tempo, era pintor — não considerava suas obras como "absurdas caricaturas"? Foi Manuel B. Cossio (1855-1935) [59] quem, em 1908, publicou os documentos então conhecidos sobre o artista e tentou fazer um primeiro catálogo racional de sua obra.

O enfoque de Goya, obra e documentos, foi feito concorrentemente por José Gudiol [60] e a associação de Pierre Gassier e Juliet Wilson [61].

O anátema lançado por Pevsner contra o plateresco não deteve, felizmente, o impulso das pesquisas sobre essa arte que mostrou extraordinária faculdade inventiva [62].

Durante muito tempo, as melhores informações sobre o Escorial, colhidas nas fontes, se encontravam na velha obra de um francês, Eugène Plon, *Leone et Pompeo Leoni* (1887) [63] e na mais recente de Jean Babelon (1928), *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II*. Uma monografia exaustiva sobre esse monumento imenso demorou muito a aparecer. Parecia que o laconismo desse molhe de pedra impressionava os historiadores de arte. Publicavam-se aqui e ali estudos sobre esse ou aquele aspecto, sobre documentos de arquivos, e a visão se dava através de Herrera, visão algo simplista.

O enorme livro, em dois tomos, publicado para o 4º centenário da fundação, em 1963 [64], decepcionou os historiadores de arte, pois não continha senão estudos sobre o monumento como fato de civilização, sobre a história das coleções, e apenas alguns ensaios sobre a arquitetura. Enfim, essa lacuna acaba de ser preenchida por um americano, a quem já devíamos uma obra sobre a arquitetura barroca espanhola para a *Ars Hispaniae* [65]: George Kubler [66]. Seu livro, bastante condensado, sobre o Escorial, apoiando-se em investigações de arquivos, algumas das quais ainda se conservavam inéditas, impõe um pouco de ordem na confusão das noções esparsas. Retraça ele a elaboração muito complexa desse monumento, cujo aparente rigor unitário oculta uma história movimentada, onde nem tudo, aliás, está inteiramente esclarecido, em particular no que concerne aos começos.

Num artigo bastante documentado [67], Yves Bottineau relatou as grandezas e misérias do barroco espanhol, desde os louvores hiperbólicos e os poemas em língua vernácula e latina que acolheram o *Trasparente* de Toledo até as primeiras condenações formuladas quarenta anos mais tarde por A. Ponz em sua *Voyage en Espagne* (1772). Essa vicissitude prosseguiu ao longo de todo o século XIX. Será necessário um escritor, Eugenio d'Ors, para reabilitar o barroco e celebrar em 1908 "o canto trágico de abismo e de oceano de José Benito de Churriguera". No mesmo ano, um alemão, Otto Schubert, dava uma colaboração decisiva para os estudos sobre essa arte em sua *História do barroco espanhol* [68]. Como contém muitos mapas e plantas, sua obra permanece atual e não é raro que ainda hoje alguns de seus desenhos sejam tomados de empréstimo. Os volumes de *Ars Hispaniae* serviram para a classificação das noções e das matérias; em seguida, muitas monografias monumentais ou biográficas foram publicadas sobre essa arte que os espanhóis souberam reconhecer como uma de suas invenções mais pessoais.

A arte espanhola atraiu muitos eruditos estrangeiros. Um professor de Harvard, Chandler Rathfon Post, fez uma espécie de inventário da pintura espanhola que compreende nada menos que 4.544 páginas [69]. O professor americano José López Rey, de origem espanhola, saiu vitorioso de um face-a-face com Velásquez que durou vinte anos [70]. Numa primeira etapa, em 1963, ele recenseava seiscentas e cinqüentas pinturas às quais seu nome se achava ligado, originais ou apócrifos, sendo que estes últimos exigiam freqüentemente mais comentários que os primeiros. Em 1979, ele só levava em conta os originais, dos quais recenseou cento e vinte e três, cifra que praticamente coincide com a de Justi [71] (cento e vinte e um), mas nem sempre com as mesmas peças; propunha ele uma cronologia que já não se baseava numa certa dicotomia, mais ou menos arbitrária, entre "realismo" e "psicologia".

E como não citar as extensas obras sobre El Greco e Goya do alemão August Mayer [72], erudito muito "acolhedor", grande capinador do horto pictórico espanhol, onde deixou infelizmente muitas silvas e numerosas ervas daninhas que seus sucessores tiveram de desbastar.

Um americano, Harold Wethey, atacou os numerosos problemas colocados por Alonso Cano, pintor e escultor; desbastou em sua obra a vegetação de apócrifos que a embaraçavam e depurou sua biografia das lendas importunas que faziam dele um duelista e o assassino de sua segunda mulher [73].

Deve-se ao professor americano o haver desembaraçado a obra de El Greco das inúmeras cópias de imagistas que se lhe sucederam, o que fez correr muita lágrima entre os conservadores de museus e os colecionadores.

Convém deter-nos por alguns instantes na figura do grande hispanizante que foi Harold E. Wethey (1902-1984), o tipo de pesquisador consciencioso, professor inteiramente devotado aos seus alunos. Fez seus estudos em Harvard e terminou-os na Universidade de Ann Arbor, onde ensinou de 1940 a 1972. Sua tese sobre Gil de Siloe (1935) pusera-o em evidência em 1936. Mais adiante se dirá o que ele fez pela América do Sul [74], mas no fim de sua vida ele se voltou para o Renascimento e devemos-lhe o estudo exaustivo, com catálogo, de Ticiano [75].

O trabalho mais monumental já realizado por um estrangeiro sobre a arte espanhola é o do erudito alemão Georg Weise. Devemos-lhe o ter mostrado para a Espanha a importância da escultura e particularmente da arte da *talha*, plástica e estatuária, policrômica, em que na época plateresca a cor era aplicada sobre o fundo de ouro, o que faz dessa arte, ainda hoje pouco apreciada fora da Espanha, uma espécie de pintura que tende à terceira dimensão. O brilho da escultura é sempre eclipsado pelo de uma escola de pintura cujo apogeu se estende por um século. O artista espanhol mostrou, ao contrário, pela forma esculpida uma virtuosidade que nunca se desmentiu do século XI ao XVIII. Em 1925, Georg Weise abordava a escultura espanhola pelo gótico, num livro em dois tomos que ele terminou em 1926-1927 com a ajuda de Hans Hubert Mahn e Berthold Conrades. Dois anos depois, Weise começava no tomo III, dividido em dois volumes, o estudo da grande época, com o gótico tardio e o Renascimento em Castela a Velha. O tomo IV tratava de Toledo e de Castela a Nova. Foi publicado em 1939. O nazismo iria desviar da Espanha o eminente professor da Universidade de Tübingen. Libertado, após a guerra, dessas servidões nacionalistas, retomou sua tarefa e realizou em dois tomos (1957 e 1959) o último postigo desse políptico dos *Sete séculos de escultura espanhola* [76]. Ele próprio me contou todas as dificuldades da empresa, das quais a menor não era ter que vencer as reticências de certos Superiores de conventos de monjas, em que a clausura era severa. Ele tinha de fazer tudo nessa empresa, notadamente a pesquisa fotográfica, materialmente muito difícil, desses retábulos de vários metros de altura. Não podendo levantar andaimes em tais capelas, fabricou ele um sistema de pé telescópico que permitia à objetiva atingir a altura desejada. Esse inventário fotográfico é dos mais preciosos, pois diversos retábulos cuja imagem ele nos oferece foram destruídos durante a guerra civil [77].

A ciência francesa não desfruta de má posição em face da arte espanhola. Pode gabar-se de ter publicado a primeira obra escrita em língua estrangeira sobre a arte de além-Pireneus, ou seja, o *Dictionnaire des artistes espagnols* de Frédéric Quillet, que freqüentava a Espanha desde 1797: seu dicionário foi publicado em 1816. Vimos que E. Plon e J. Babelon foram precursores em relação ao Escorial [78].

Antes da guerra de 1914-1918, as primeiras sínteses da história da arte espanhola em francês foram escritas, como vimos, por Émile Bertaux para a obra de André Michel. Émile Bertaux, que não se amedrontou com as veredas pedregosas da Itália do Sul e da Sicília, afrontou com o mesmo espírito de pioneiro as difíceis rotas da Espanha e sem dúvida teria sido um grande hispanizante se não tivesse morrido durante a guerra.

A arqueologia francesa delegou à Espanha especialistas eminentes, como Élie Lambert [79], Pierre Lavedan [80] e Georges Gaillard [81]. Um conservador do Louvre, Gabriel Rouchès, ministrou em 1925 e 1926, na escola desse museu, um curso sobre os primitivos espanhóis, então completamente desconhecidos fora da península. Paul Guinard escreveu, quando professor na Universidade de Toulouse, uma importante monografia sobre Zurbarán. Fora durante vinte anos diretor da Casa Velásquez, instituto francês em Madri, e adotara os costumes espanhóis a ponto de tornar-se mais castelhano que os madrilenos. A vida de Zurbarán havia se esclarecido um pouco graças em grande parte às pesquisas de Maria Luisa Caturla, falecida em 1985 na idade de noventa e seis anos. Atualmente, um francês, Jean Ferré, utilizando-se da informática, tenta classificar a enorme produção do ateliê desse artista que trabalhava — como subempreiteiro, poder-se-ia dizer — para o mercado americano e que foi muito copiado.

Hoje, a posição da ciência francesa, tanto na Espanha como em Portugal, se manteve graças a Yves Bottineau, professor da Sorbonne, cuja tese de doutorado intitulou-se *L'art de la cour au temps de Philippe V* (1962).

II. PORTUGAL

Foi um diplomata alemão, originário da Pomerânia, o conde Raczynski (1788-1874), quem fez as primeiras observações sobre a arte portuguesa. Residindo em Lisboa de 1842 a 1845, Raczynski foi convidado pela Academia das Artes e Ciências de Berlim a fazer estudos minuciosos da arte portuguesa sob a forma de cartas escritas em francês, que era ainda a língua erudita e diplomática do tempo. Essas cartas, aliás, não tardaram a ser publicadas em Paris [82]. Desse modo elas deram a conhecer à Europa culta esses *Diálogos sobre a pintura* do pintor português Francisco de Hollanda, que, entre outras coisas, revelaram pensamentos inéditos de Miguel Ângelo.

Na geração seguinte, outro alemão, Karl-Albrecht Haupt (1852-1932), que se interessava pelo Renascimento, revelou um dos aspectos mais originais da arte portuguesa num livro [83] que ele próprio ilustrou com desenhos pitorescos ou mapas arquitetônicos executados no curso de uma viagem que fizera por esse país. A qualidade dessas plantas e desses desenhos é tal que ainda hoje eles são utilizados [84]. Graças a ele, apesar dos numerosos erros de seu livro, ressuscitavam os nomes de Terzi, Álvares, Torralva. O ensaio de Haupt era mais ou menos trabalho de amador. É um grande sábio alemão, Carl Justi (1832-1912), professor da Universidade de Bonn, quem vai, sobre a pintura portuguesa do Renascimento, trazer esclarecimento num artigo do *Jahrbuch* prussiano em 1888 [85].

Pouco depois, um português, dessa vez um médico, poeta e arqueólogo, começava um *Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros, construtores portugueses ou a serviço de Portugal* [86]. Foi em 1899, para a Comissão dos Monumentos Históricos, que Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845/1846-1910), originário do Porto, empreendeu essa preciosa enciclopédia, fundada inteiramente em pesquisas de arquivos, que continua sendo o breviário dos historiadores de arte de Portugal; o segundo volume apareceu em 1904; o último foi póstumo (1912).

No momento em que Justi descobria a grande escola de pintura do século XVI português, esta já chamara a atenção de alguns escritores lusitanos no tempo do grande movimento literário nacionalista que o país conheceu no fim do século, notadamente a de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), que, pela extensão de sua curiosidade, pela universalidade de seus conhecimentos e por seu talento de escritor, domina toda essa época. Discutia-se então sobre o caráter original dessa escola; alguns viam nela apenas subprodutos da escola flamenga, se não mesmo obras executadas nos Países-Baixos. Justi contribuíra para esvaziar o mito do Grão Vasco, pintor ao redor do qual se havia agrupado uma centena de obras que abrangiam três gerações — de certa forma esse mito obstruía o caminho da verdade; Joaquim de Vasconcelos soube distinguir numa massa anônima os estilos regionais e de fato ressuscitou uma boa quinzena de artistas. Vasconcelos, que a princípio tratara a pintura portuguesa de "escola meteórica", rendeu-se aos argumentos do sábio alemão e reconheceu a originalidade de uma escola do Renascimento lusitano.

Vasconcelos pertencia a uma família de negociantes que era obrigada a residir freqüentemente no estrangeiro. Devia sua vasta cultura ao fato de ter feito seus estudos em Hamburgo. Seus trabalhos são inumeráveis e deles se conhecem talvez apenas alguns. Teve o mérito, entre outras coisas, de descobrir a grande qualidade da ourivesaria portuguesa do Renascimento [87] e a da cerâmica [88]. Em 1885, publicou um ensaio de síntese sobre a arte portuguesa [89] e mais tarde escreveu uma obra de conjunto sobre a arte religiosa [90].

Foi em 1882 que um pintor, Columbano, observou no convento de São Vicente de Fora de Lisboa um retábulo monumental dedicado a São Vicente; em 1895, Joaquim de Vasconcelos, num artigo do *Jornal do commercio* do Porto, assinalava sua importância e identificava alguns retratos.

Será reservado a outro erudito, José de Figueiredo [91] (1872-1937), descobrir o autor dos painéis de São Vicente, Nuno Gonçalves, de fazê-los restaurar e entrar no Museu de Arte Antiga, do qual fora nomeado conservador, que ele restaurou e aumentou consideravelmente, a ponto de transformá-lo num verdadeiro santuário da arte portuguesa. De seus estudos resultou em 1911 uma monografia de *Nuno Gonçalves* [92], que fora precedida em 1910 por um livro sobre os *Primitivos portugueses* [93]. Em 1908 ele tentara realizar uma vasta síntese sobre a arte de seu país. Uma grande exposição, organizada por ele no museu do Jeu de Paume de Paris, em 1931, revelava ao mundo culto essa escola da pintura ainda desconhecida.

A arquitetura atraía menos o interesse dessa geração. Um inglês, entretanto, Watson, que residia em Portugal no começo do século, dedicou-lhe um livro em 1908 [94].

José de Figueiredo participou dessa corrente nacionalista que se apoiava na cultura francesa e iria substituir o pensamento alemão. Completou seus estudos na Escola do Louvre, foi amigo de Rodin e escreveu poemas em *La Plume*. Transmitiu essa tradição a seu sucessor na presidência da Academia de Belas-Artes, Reynaldo dos Santos (1880-1967), cuja esposa, aliás, era francesa [95]. Este, que foi um dos maiores cirurgiões de seu tempo, especializado em arteriologia, assumiu nesse domínio da medicina uma dimensão internacional de grande envergadura. Suas publicações médicas são consideráveis. Mas, dotado de uma força de trabalho fora do comum, duplicou essa atividade com a de historiador de arte, a tal ponto que, quando do falecimento de José de Figueiredo, foi escolhido para presidir a Academia de Belas-Artes [96], para cuja criação este último contribuíra em 1932. Reynaldo administrou-a durante trinta anos e fez dela um poderoso organismo de sustentáculo da história da arte, subvencionando obras e sobretudo empreendendo em 1943 esse precioso *Inventário artístico de Portugal*, que, até 1978, viu publicar nove volumes. Falando francês, inglês e espanhol com tanta fluência quanto sua língua materna, Reynaldo tornou-se um infatigável embaixador da cultura portuguesa em todos os países do mundo ocidental ao ensejo de numerosos colóquios de que participou e das conferências que pronunciou em todos os continentes. Tive o imenso privilégio de ser seu amigo e ele próprio fez questão de me servir de guia em seu país quando, tendo resolvido escrever a história da arte brasileira, me vi na necessidade de conhecer antes o barroco de Portugal. Sua sensibilidade impelia-o ao entusiasmo, mas ele tinha o sentimento do caráter relativo do conhecimento. A *sir* Philip Endy, que, para defender um sistema de restauração, lhe dizia, peremptório: "Esta é uma verdade científica", pude ouvi-lo responder: "E, portanto, provisória!"

Afora numerosos artigos, devemos-lhe obras sobre os *Primitivos portugueses* [97], e seu nome ligou-se ao *Estilo manuelino* [98]. Respondendo a esse impulso nacionalista que fez colocar acima de tudo, na história portuguesa, a época dos grandes navegadores, tornou-se ardente partidário do simbolismo marítimo desse estilo, tese contra a qual alguns fizeram ressalvas, notadamente o francês Paul-Antoine Evin, que via na decoração exuberante da janela de Tomar tão-só a expressão dessa vegetalização da arquitetura que, sob formas diversas, domina toda a Europa dessa época [99].

O barroco foi reconhecido em Portugal tão tardiamente quanto na França e na Espanha. O espírito neoclássico havia-se implantado fortemente na Lusitânia, ao mesmo tempo em Lisboa e no Porto; no Porto, onde os ingleses vinham comprar o vinho do vale do Douro, importou-se o estilo Adam. Porém a vontade manifestada por Pombal de reconstruir rapidamente a cidade de Lisboa, devastada pelo terremoto de 1755, instituiu um espírito de racionalismo que chegou a recorrer ao pré-fabricado, fazendo soar a hora da decadência do barroco na corte. José Augusto França estudou essa reconstrução de Lisboa num livro cuja história é curiosa. Munido de uma bolsa de estudos concedida pelo Instituto Francês de Portugal, José Augusto veio seguir em Paris os cursos da École des Hautes Études, sustentou em 1962 uma tese sobre *A Lisboa de Pombal* e veio a editar seu livro em italiano dez anos mais tarde [100].

Durante muito tempo a arte barroca foi desprezada em Portugal, e até época bem recente sacrificada à unidade de estilo nas restaurações de igrejas pelo Serviço dos Monumentos Históricos, como acontecera (e ainda acontece) na França. Assim os historiadores da arte barroca, tanto quanto os da arte românica ou gótica, consultarão com proveito os cento e vinte e oito volumes do *Boletim da Diretoria Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* [101]. Encontrarão aí, por vezes, a fotografia de admiráveis retábulos barrocos atualmente destruídos. Amigo dos historiadores de arte espanhóis e de Eugenio d'Ors, Reynaldo dos Santos contribuiu para a reabilitação do barroco de seu país. Em sua obra sobre *A escultura* [102], reserva-lhe o segundo volume; e foi ele quem tratou desse período e da arte moderna na *História da arte portuguesa* [103] empreendida por Aaron de Lacerda (1890-1947) em 1942 e da qual este, em razão de sua morte, só pôde escrever o primeiro volume.

A geração que se seguiu à desses pioneiros, grandes oradores e entusiastas propagandistas de sua arte nacional, se propôs objetivos mais modestos; foi a geração dos pesquisadores. Prematuramente arrebatado a seus fecundos trabalhos, Mário Tavares Chico [104] (1905-1966) recebeu uma formação arqueológica muito sólida, notadamente em Paris, onde seguiu os cursos da École des Chartes e os de Henri Focillon no Collège de France. Dedicou-se sobretudo à Idade Média, e seu principal livro é uma *História da arte gótica em Portugal*. Uma missão de estudos na Índia portuguesa levou-o a descobrir em 1951 o barroco lusitano de além-mar, do qual realizou todo um conjunto de fotografias e sobre o qual escreveu vários artigos, mas infelizmente não redigiu nenhum livro sobre o assunto, pois esse homem exato e meticuloso não se deixava levar pelo impulso da pena e prosseguia passo a passo, com base em documentos.

Outro pesquisador iria trazer a Portugal os mais estritos princípios da erudição, o americano Robert C. Smith (1912-1975), professor da Escola de Belas-Artes de Filadélfia. A princípio, Smith decidiu consagrar-se ao estudo da arte barroca do Brasil e, para esse fim, de 1937 a 1955, obteve várias bolsas de estudo anuais para esse país. Foi então que nos encontramos, ambos imbuídos do mesmo desígnio. Com muita cortesia e modéstia, alegando que por minha cultura européia eu estava melhor preparado que ele para fazer brotar do nada uma síntese dessa arte então totalmente desconhecida, cedeu-me esse campo de ação e contentou-se com Portugal, onde, aliás, trabalhara anteriormente. Bolsas americanas e posteriormente outras concedidas pela Fundação Gulbenkian de Lisboa lhe forneceram os meios de trabalho. Smith publicou sobretudo artigos; foi um erudito impecável e tanto em seus estudos quanto no texto ele atribui toda a sua importância a essas *foot-notes* de que seus predecessores da época dos pioneiros faziam tão pouco caso [105], o que não permite uma exploração eficaz dos trabalhos destes últimos. Acabou por se dedicar ao estudo dessa admirável arte da decoração dos alizares de madeira das igrejas: a *talha dourada*. Smith escrevera uma obra de conjunto sobre o assunto em 1962 [106]; dez anos depois, escreveu a monografia de um dos artistas mais representativos dessa arte [107]. Preparava para a Fundação Gulbenkian um *corpus* da *talha*, não deixando a ninguém senão a ele próprio o cuidado de fazer as tomadas de vista. Um dia, num acesso de humildade, ele me dissera: "Sou apenas um fotógrafo!" O que era conhecer-se muito mal. Mas, na verdade, que fotógrafo! Paciente, era capaz de esperar horas pelo momento mais favorável à melhor expressão do objeto considerado, colocando nesse trabalho a mesma consciência que em seus artigos, apoiados em majestosos embasamentos de *foot-notes*. Nunca manifestava pressa e parecia ter um grande domínio dos nervos. Quem haveria de pensar que um dia ele próprio interromperia essa grande obra, pondo fim aos seus dias em sua casa de campo da Filadélfia [108]?

Calouste Gulbenkian (1869-1953) era armênio, nascido em Scutari, educado no King's College de Londres e mais tarde naturalizado cidadão britânico. Um simples relato de viagem que escreveu em sua juventude [109] fez dele o grande especialista da prospecção do ouro negro, e os governos do Oriente, assim como as empresas petrolíferas européias, lhe disputaram os serviços [110]. Haviam-no cognominado "Mr. 5%", alusão à porcentagem que lhe valera a exploração do petróleo do Iraque. Não se imagina como às vezes pode ser movimentada a vida de alguns "grandes deste mundo", para os quais parece que tudo é possível.

"Mr. 5%" foi obrigado, em conseqüência da última guerra, a deixar o hotel particular que fizera construir em Paris na avenida de Iena e o jardim de que cuidava com amor na Normandia, indo refugiar-se em Lisboa. E por ali ficou, ocupando até o fim da vida uma suíte do famoso Hotel de Avis, de gosto vitoriano, longe de suas coleções, que lhe eram tão caras, dispersas a torto e a direito através do mundo. Havia acumulado uma coleção fabulosa, tanto em mobiliário e objetos de arte como em quadros. Acaso não comprara aos soviéticos a prataria dos Orlof, cujo centro de mesa era tão suntuoso que se faziam necessários dois homens para transportar algumas de suas peças? Em Paris, tapetes do Oriente dos mais preciosos avizinhavam-se com móveis de Versalhes. Que essa coleção — então dispersa por força das circunstâncias — fosse reunida após sua morte para perpetuar-lhe a memória, tal era seu mais ardente desejo, como sucede com tantos colecionadores. Pensara ele em criar uma fundação em Londres ao lado da National Gallery, onde se encontrava então uma parte de seus quadros, mas não perdoara à Grã-Bretanha o tê-lo incluído, durante a guerra — a ele, cidadão britânico —, na lista dos *technical ennemies*. Apreciara a doçura de viver de Portugal, onde Reynaldo dos Santos era seu médico, e decidiu beneficiar com sua generosidade esse pacífico país, cuja gentileza natural e graça de acolhida, servidas pelo senso de fidelidade, não haviam sido perturbadas pelos horrores de guerras sucessivas. Designou, pois, como legatário universal uma fundação por ele criada a conselho do advogado Azeredo Perdigão, que deveria tornar-se seu presidente — e ainda o é. Entre os objetivos filantrópicos dessa fundação figuravam o incentivo à criação artística e o estímulo à história da arte. Nesse espírito, a fundação criou os *Cadernos de arte e arqueologia* [111] e em 1977 organizou um centro de documentação para publicar as peças de interesse para a arte portuguesa, prospectadas nos grandes fundos de arquivos de Portugal e do exterior [112]. Essa fundação desejara publicar o inventário da *talha*. O que não pudera fazer por essa arte em conseqüência da morte de Robert Smith, ela o fez por outra arte eminentemente portuguesa: a decoração de cerâmica. J. M. dos Santos Simões, que era um "amador apaixonado", não pertencendo a um "establishment" universitário da história da arte, ao longo de dezesseis anos de pesquisas, realizou um *corpus* dos azulejos portugueses em cinco volumes de 1.826 páginas [113]. Quanto à fototeca da fundação, constituída em grande parte por Chico e Smith, conta com um tesouro de cem mil unidades.

Aí está como em três quartos de séculos, pela iniciativa de alguns homens sábios e entusiastas, fora das impulsões oficiais, Portugal conseguiu impor sua arte a uma Europa que a ignorava por completo.

III. AMÉRICA LATINA

Foi por volta dos anos 1920-1930 que os americanos do Sul começaram a interessar-se pelos monumentos de seu passado colonial. Não que, como acontecia então com os europeus, tenham ficado chocados pelo estilo barroco; mas este era para eles símbolo de um passado de servidão, enquanto o neoclassicismo nascera no momento de sua libertação. No século XIX, alguns americanos do Norte se preocuparam com a riqueza monumental do México. John Lloyd Stephens (1805-1852) ainda não os via senão à margem das ruínas pré-colombianas, mas Sylvestre Baxter (1850-1917) publicava em 1901 todo um material ilustrativo [114] que deveria orientar Manuel Toussaint († 1935). Este haveria de ser o verdadeiro fundador da historiografia dessa arte da Nova Espanha. Era ele, no entanto, um autodidata, mas tomara-se de paixão por essas igrejas e esses conventos que descobrira, um pouco ao acaso, ao percorrer o México montado em lombo de burro. Com Benítez, publicou as *Igrejas do México*, em seis volumes, de 1924 a 1927 [115], depois dedicou uma monografia a essa jóia da América Latina que é Taxco [116], cuja igreja de Santa Prisca foi construída em sete anos por um padre herdeiro de minas de prata e cuja iconografia celebra a Igreja e seu clero. Em 1946 ele estudava as incidências na América da arte mudejar [117], que se faz sentir sobretudo na arte da carpintaria; a seguir, em 1948, fazia a monografia da catedral da Cidade do México e em 1954 estudava o grupo das igrejas de *Puebla* [118]. Consagrou um estudo especial à pintura mexicana, aquela que na América Latina mais se aproxima da Espanha e que conta com um grande pintor, José Juares, que atinge a altura de estilo e a elevação de alma de Zurbarán.

Paralelamente, um padre jesuíta iria estudar as igrejas de sua ordem edificadas no México [119]. Em 1948 surgiu *El arte colonial en México*; Manuel Toussaint fazia aí a síntese de suas pesquisas num livro que abrange todas as artes, com breves notas biográficas dos artistas e descrições sumárias dos monumentos. Esse livro fundamental foi reeditado em 1962 e 1974. Em 1967, nas *Texas Panamerican Series*, apareceu uma tradução em inglês feita por Elisabeth Wilder Weismann, provida por ela de um comentário definitivo e de uma bibliografia que demonstrava como os estudos haviam progredido ao longo de vinte anos. Manuel Toussaint criara para esse efeito, em 1935, o Instituto de Pesquisas Estéticas [120] na Universidade da Cidade do México, que a princípio teve o nome de Laboratório de Arte.

O império espanhol eclodiu num grande número de Estados, o que teve por conseqüência a fragmentação das expressões autônomas, algumas das quais correspondiam a entidades administrativas da cultura colonial. Era urgente a realização de uma obra de conjunto referente à totalidade das expressões artísticas dessa dependência longínqua da Espanha. Essa tarefa imensa foi empreendida em 1945 por um professor da Universidade de Madri, Diego Ángulo Iníguez [121]. Certo, ele estava bem preparado para efetuar essa exploração, porque já havia explorado em Sevilha os Arquivos das Índias [122]. A partir do segundo volume, contratou como auxiliar Enrique Marco Dorta, diretor do laboratório de história da arte

da Universidade de Sevilha, e um professor da Universidade de Buenos Aires, Mario J. Buschiazzo. A presença deste último evidenciava a importância adquirida por outro centro de estudos, a República Argentina, Estado que, não obstante, possui menos monumentos coloniais que o Peru, a Bolívia ou o México e que fundou também um Instituto de Pesquisas Científicas cuja vocação deveria estender-se além do território argentino [123].

Prevista inicialmente para três volumes, a obra acabou abrangendo quatro, pois acrescentou-se um tomo, confiado a Enrique Marco Dorta, para os séculos XIX e XX; a obra foi concluída ao cabo de dez anos (1945-1956).

A equipe, conduzida por Diego Ángulo Iníguez, iria fazer nascer para a história da arte todo um capítulo da história do mundo: a América ibérica. Empresa quase heróica para quem conhece o número incomensurável de monumentos, as dificuldades de acesso para muitos deles, a imensidão dos territórios, os poucos trabalhos escritos até essa data, a incerteza de um grande número destes e a necessidade de recorrer quase sempre às próprias fontes. O livro trata da arte sob todas as suas formas: arquitetura, pintura, artes decorativas. Vemos aí a colônia assimilar a arte espanhola e depois apoderar-se dela para indigenizá-la e criar formas específicas até que o neoclassicismo — que não obstante (paradoxo!) assistiu à independência — cobrisse todos esses territórios, da planície à montanha, com a uniformidade de um estilo ensinado pelas escolas de belas-artes.

Outro erudito — este, porém, dotado de sólida formação universitária européia e americana — iria ser um dos pioneiros de tais estudos. George Kubler nasceu em Los Angeles, fez seus estudos na França e na Suíça, recebeu seus diplomas universitários em Yale, aperfeiçoou seus conhecimentos em Munique e Berlim e completou-os em Nova York. Em língua inglesa, em 1948, publicou um estudo sobre a *Arquitetura do século XVI no México* [124], efeito retardatário mas ainda muito puro do Renascimento italiano e do plateresco espanhol, que atingiram também a ilha de São Domingos [125], mas que, para os grandes conventos construídos nos arredores da Cidade do México para a redução dos índios, criou formas arquitetônicas originais.

George Kubler, associado a Martin Soria, recebeu de Nikolaus Pevsner, em 1954, a incumbência de redigir o volume da *Pelican History of Art* consagrado à *Arte e arquitetura na Espanha e em Portugal e suas possessões americanas de 1500 a 1800* [126], matéria e territórios demasiado vastos para serem tratados num único volume, mas já vimos que o pecadilho de Nikolaus Pevsner, grande erudito alemão anglicizado, era não gostar do que era espanhol [127]. George Kubler estava encarregado de tudo o que se referia à arquitetura. Mostrou-se mais à vontade no tomo que lhe foi confiado em 1957 da coleção *Ars Hispaniae* (XVI) sobre *A arquitetura espanhola de 1600 a 1800* [128], pois só a Espanha estava incluída e para um período de apenas dois séculos.

A partir dos anos 60, houve toda uma floração de estudos sobre a arte colonial em diferentes Estados da América Latina: Peru, Venezuela, Bolívia, Chile, Uruguai, Guatemala, etc. Citemos duas obras sobre o Peru [129] e a Bolívia [130] da autoria de um americano, H. E. Wethey, que encontramos várias vezes em pesquisas de todas as ordens, pois sua curiosidade era polimorfa [131].

A obra de Benavides Rodríguez trata do Peru e do Chile [132]. Teríamos muitos nomes a citar. O que mais se impôs, sem dúvida, foi o de Graziano Gasparini, que deu notável impulso ao Centro de Pesquisas Históricas e Estéticas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Caracas. Deve-se-lhe não somente a decifração da arte de seu país como também a realização de luxuosas publicações sobre a arte da Venezuela colonial vizinha, província do México atual, até então ofuscada pela importância dos restos quase intactos das artes maia, tolteca e asteca [133].

A América Latina não atraiu europeus expulsos de seus países pelo nazismo. Um deles, entretanto, tem um percurso pitoresco. Pál Kelemen é um húngaro que participou da Primeira Guerra Mundial sob as bandeiras da dupla monarquia e assistiu em Budapeste ao coroamento do último dos Habsburgos. Após a guerra, pôs-se a percorrer a Europa, mas, tendo desposado uma americana em Florença, viu-se projetado em outro hemisfério e apaixonou-se pela América Latina, trabalhando independentemente, recusando toda ligação com qualquer universidade. Publicou em Nova York, em 1948, um livro sobre *O barroco e o rococó na América Latina* [134], em dois volumes, e dedicou esse livro "aos milhões de vítimas inocentes e indefesas, crianças, mulheres e homens, que desde a Mancha até além do Danúbio foram torturados e assassinados por nações pretensamente cultas e cristãs no maior massacre que o mundo já conheceu".

Americanos do Norte intervieram também na América Latina, como J. Mc Andrew, E. W. Palm, autor de *Perspectivas para uma história da arquitetura colonial hispano-americana* [135], obra repleta de resumos originais. Várias universidades dos Estados Unidos criaram um centro de estudos hispânicos, e menções de seus trabalhos podem ser encontradas no periódico *Handbook of Latin American Studies*.

Em 1948 publicava-se em Washington um *Guide to Art of Latin America* da autoria de Robert C. Smith e Elisabeth Wilder.

Em 1942, Richard Hilton, diretor dos estudos hispano-americanos na Universidade de Stanford (Califórnia), instituía um *Manual das fontes e órgãos de pesquisas sobre a América nos Estados Unidos*, do qual se fizeram reedições atualizadas [136].

Os estudos mais aprofundados de caráter científico, mais que nos livros, aparecem com freqüência nos anais dos institutos de pesquisas precitados ou ainda no boletim da *Unión Panamericana*, na revista *Américas*, no *Art Bulletin* ou no *Arquivo español de arte*; os especialistas se encontram nas sessões do Congresso Internacional dos Americanistas, que se realizam num ou noutro continente. Por vezes são instituídos

colóquios que adquirem particular importância quando têm um tema tão preciso e feliz quanto o organizado por Graziano Gasparini em Caracas em 1966: situação da historiografia latino-americana.

Depois de realizado o recenseamento dos documentos, fatos e formas, a matéria se tornou suficientemente rica para se prestar a interpretações diversas, para suscitar "opiniões".

Várias "questões polêmicas" se colocaram assim para os americanistas, particularmente bem expostas por Yves Bottineau num artigo de 1967 [137].

Todas essas questões giram em torno da "identidade" de uma arte hispano-americana. Os primeiros eruditos tendiam a fazer a arte da América decorrer, um tanto automaticamente demais, daquela da Espanha. No seminário de Caracas de 1966, diversos participantes, como E. W. Palm e G. Kubler, mostraram que a América havia utilizado também informações que recebia diretamente de outros países, seja por missões técnicas, seja por ordens religiosas que veiculavam suas tradições, seja pela leitura direta das grandes obras da arquitetura — Vitrúvio, Serlio, Alberti, Vignole; o país melhor atravessado pelas correntes internacionais, que recebia eflúvios até da China, o que mais se achava "na ponta do progresso", era o México. Santiago Sebastián [138], decifrando notadamente a ornamentação plateresca dos conventos mexicanos, detectou neles a maneira pela qual se transmitiram os grotescos através das gravuras italianas ou alemãs e dos livros franceses. Na arquitetura, os famosos *estípites* (cariátides em mísula), tão freqüentes na América Latina que um argentino, Ángel Guido, quis fazer deles o emblema do barroco [139], puderam ser colhidos diretamente em Serlio.

Uma das formas mais originais inventadas na América Latina foi a dos grandes conventos da América Central, com seu átrio cercado por um muro, suas capelas-oratórios (*posas*) e sua grande capela aberta para celebrar o culto ao ar livre. Um americano, John Mc Andrew [140], consagrou um livro ao estudo dessa forma arquitetônica, forma específica por excelência. No entanto, a meu ver erroneamente, outro americano, Erwin Walter Palm, pretendeu encontrar antecedentes dela na Europa [141].

Uma questão que me parece estar mal colocada é a de saber se a arquitetura dos séculos XVII e XVIII corresponde ao espírito barroco. Baseando-se no fato de ser a arquitetura barroca uma especulação sobre o espaço, particularmente sobre as curvas, que não se encontram nos planos maciços da América Latina, alguns eruditos negam esse caráter à arquitetura hispano-americana, visto que a sobrecarga de ornamentação não basta para caracterizar, segundo eles, o barroco. Graziano Gasparini mostra-se particularmente hostil a essa designação. A meu ver, isso é restringir em demasia o barroco, essa arte protéica, ver nela uma arte de compasso. Yves Bottineau tem razão ao enfatizar essa fecundidade da decoração de pedra que, juntamente com a da madeira dourada no interior, "desenvolve uma encenação colorida e flutuante" que corresponde bem a essa visão teatral do mundo peculiar ao barroco [142].

A freqüência do plano quadriculado no urbanismo da América Latina, com o edifício central alteado da igreja, provocou trocas de opiniões do mais alto interesse, havendo aqui a concorrência entre uma tradição pré-colombiana e fontes européias. Três espanhóis se reuniram para escrever uma obra sobre as diferentes formas desse plano [143]. Mas aqui se pode perguntar, para desempatar os adversários, se não se trata de uma forma primordial que em diferentes civilizações se apresentou ao espírito de quantos se viam na contingência de traçar uma nova cidade, quer fosse a *Roma quadrata* ou uma cidade "franca" da Aquitânia ou ainda uma redução jesuítica do Paraguai.

Mais agudo é o problema da *arte mestiza*, já que toca nas próprias raízes da identidade latino-americana. Esse termo foi criado em 1925 pelo professor da Universidade de Buenos Aires, Ángel Guido [144], para designar o estilo barroco interpretado na escultura por uma mão-de-obra indígena, como a da fachada de San Lorenzo de Potosí (Bolívia), que se acredita ter sido talhada entre 1728 e 1744 pelo índio quíchua José Condori. Por certo, ninguém mais acredita, com Ángel Guido, que esse estilo — e sobretudo uma certa interpretação simbólica da ornamentação — correspondia a uma reminiscência secreta da religião inca, provocada por uma surda rebelião dos índios oprimidos. Porém essa designação foi em geral acolhida com favor, se bem que recentemente tenha sido contestada por receio de sua aparência "racista", sem dúvida, já que ainda há pouco a palavra *mestiço* tinha um sentido pejorativo. George Kubler se mostrou particularmente hostil ao emprego dessa denominação. As afinidades formais entre certas fachadas de igrejas e a escultura monumental asteca são inegáveis. Paul Dony reuniu um feixe de exemplos de tais afinidades [145]. Mas, ainda aqui, essa continuidade não é natural, uma vez que em muitos lugares os clérigos empregaram uma mão-de-obra indígena que trabalhava, com ou sem monitores europeus, sobre um tema iconográfico que eles naturalmente não eram livres para modificar à vontade.

A situação da antiga Terra de Santa Cruz é totalmente diversa da dos países da vertente espanhola da América do Sul, da qual se acha separada pela barreira dos Andes, olhando para o mar, que aliás foi durante muito tempo a verdadeira via de comunicação entre as diferentes regiões. A arte do Brasil é tão estranha à do México, da Bolívia ou do Peru quanto o é a de Portugal em relação à da Espanha.

A tomada de consciência da existência de um importante patrimônio artístico esteve ligada, no Brasil, a uma circunstância política: a chegada ao poder (1930-1945) do presidente Getúlio Vargas, que, por uma série de medidas autoritárias, fez o Brasil chegar à era da civilização industrial. Vargas escolheu para ministro da Educação um homem de caráter muito

dinâmico, Gustavo Capanema, cujo primeiro ato foi encomendar para seu ministério um edifício a Le Corbusier, o que permite a este, finalmente, ver edificar o arranha-céu de vidro com pára-sol que concebera havia muito tempo sem conseguir realizá-lo. Inversamente a esse modernismo, Capanema resolveu dotar o Brasil de um Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [146]. A criação desse serviço foi confiada em 1937 a Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969), jurista, escritor e jornalista, natural de Belo Horizonte, que fizera parte de seus estudos na França.

O imenso Brasil compreende temperamentos bem diferentes, desde o alegre e prolixo carioca até o homem do Nordeste, pioneiro e aventureiro. Rodrigo era de Minas Gerais, terra de pessoas mais dadas à concentração e ao racionalismo.

Amparado pela compreensão do presidente Vargas e de Capanema, que liberaram no tempo da fundação as verbas necessárias, em poucos anos Rodrigo criou e tornou operacional um organismo notavelmente estruturado, chamando para junto de si os arquitetos mais modernos (entre os quais Lúcio Costa, que será o urbanista de Brasília), formando uma equipe de pesquisadores cuja primeira missão foi coletar os documentos, em grande parte ainda conservados nos arquivos das confrarias responsáveis pela construção dos monumentos religiosos. Rodrigo fundou uma revista e um serviço editorial, fez classificar setecentos e dezesseis monumentos, vinte e oito conjuntos arquitetônicos e doze conjuntos urbanos, instalou em cada sede de distrito os serviços técnicos de conservação e restauração necessários, criou sete museus para recolher obras de arte dispersas ou em estado de risco. Rodrigo realizou essa tarefa por toda a extensão de um território de dimensões continentais, de comunicações ainda difíceis. Ele a prosseguiu até sua morte, ininterruptamente, imprimindo-lhe uma energia que jamais lhe faltou durante mais de trinta anos. Sua modéstia não impediu, porém, que todos reconhecessem sua generosidade e fervor. "Vossa vida é daquelas em que a consciência é rainha", dizia-lhe um reitor de universidade ao entregar-lhe um diploma de doutor *honoris causa* [147]. Logo a fama do que ele realizou ultrapassou as fronteiras do país; esse organismo do DPHAN despontou como um modelo, e de todos os pontos do globo se recorreu a ele como especialista.

No decorrer do século XIX, só incidentalmente alguns cronistas trataram da história da arte, munidos de informações sobre a edificação dos monumentos encontradas nos arquivos, algumas délas hoje perdidas, como Francisco Sérvulo Moreira Salgueiro (*Noticias das egrejas da Bahia*, 1887), Rodrigo José Bretas, que, segundo um relatório do século XVIII, escreveu os primeiros *Traços biográficos* do Aleijadinho em 1858, ou Manuel Duarte Moreira de Azevedo, cronista do Rio de Janeiro (1866 e 1877). Fez-se a reedição, em 1858-1859, do *Novo orbe seráfico brasileiro* (a Ordem franciscana brasileira), relato das visitas pastorais do padre Jaboatão, obra que fora publicada em Lisboa em 1761 e executada com uma preocupação mais histórica que artística.

Mesmo após a instituição do DPHAN, cronistas ou escritores continuaram a publicar sobre monumentos ou cidades antigas relatos de caráter puramente histórico, sem que as obras de arte fossem estudadas como tais. Isto sucedeu ainda com Manuel Bandeira em seu *Guia de Ouro Preto* (1938), traduzido para o francês por Michel Simon, breve e sugestivo traçado histórico.

As primeiras exposições da história da arte propriamente dita referentes ao Brasil foram incorporadas a um estudo geral da arte latino-americana por hispanizantes como Mario Buschiazzo [148] ou Pál Kelemen [149]; essas sínteses por demais precoces padecem do fato de não terem podido aproveitar os trabalhos do DPHAN ou dos que eu próprio empreendi. O mesmo não acontece com a obra de George Kubler e Martín Soria, publicada posteriormente [150].

José Mariano Filho foi um dos primeiros brasileiros a tentar estudar a arte de seu país dentro de uma ótica que não fosse meramente histórica. Infelizmente, seu espírito polêmico lhe altera o propósito, a ponto de, lendo suas obras sobre o Aleijadinho, sermos levados com demasiada freqüência a interpretar às avessas o sentido de suas deduções [151].

Foram, pois, as publicações do DPHAN que instituíram um espírito realmente científico de análises morfológicas, assentadas na crítica dos documentos. Dentre os numerosos colaboradores da valorosa revista dirigida por Rodrigo Mello Franco de Andrade, citarei Judite Martins (alemã emigrada para o Brasil), que reuniu pela primeira vez uma documentação sobre o Aleijadinho, Noronha Santos, Lúcio Costa, o famoso arquiteto, Luís Saia, arquiteto de São Paulo, o americano Robert Smith, Salomão de Vasconcellos e Dom Clemente da Silva Nigra.

Este último, cujo sobrenome é uma transposição portuguesa de seu patronímico alemão, pertencia à ordem de São Bento. Seus trabalhos são talvez os mais exaustivos já publicados sobre a arte brasileira; tratam das construções e realizações artísticas de sua ordem [152]. Deve-se-lhe também a organização de um admirável museu de arte sacra na igreja de Santa Teresa, em Salvador [153].

Quanto às edições do DPHAN, são em número de vinte e seis e abrangem todo o Brasil, com destaque para o Estado de Minas Gerais, que, na época da corrida do ouro, viu elevarem-se os monumentos mais requintados e onde se desenrolou a vida dolorosa e gloriosa do mestiço Antônio Francisco Lisboa, cognominado O Aleijadinho. Ali se acham conservadas cidades intactas, como Mariana e Sabará. De imediato, os trabalhos dos pesquisadores foram facilitados pela publicação de tese sustentada na faculdade de arquitetura por Paulo F. Santos, *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*, 1949 [154]. Forneceu ela, com efeito, este raríssimo tesouro: plantas, cortes e elevações determinadas com precisão por arquiteto. As edições do DPHAN publicaram monografias das cidades de Diamantina (A. da Mata Machado Filho, 1944) e Sabará (Z. Viana Passos, 1940), da igreja do Carmo em Ouro Preto (F. A.

Lopes, 1942), da igreja de São Francisco na mesma cidade (cônego Raimundo Trindade, 1951), da igreja do Carmo em Sabará (F. A. Lopes, 1947). Outras monografias foram publicadas fora desses estudos oficiais. Deve-se a Judite Martins um *Dicionário dos artistas e artesãos de Minas Gerais* publicado pelo DPHAN em 1974.

As monografias são menos numerosas para os demais Estados do Patrimônio, ausentes na Paraíba, em Sergipe e Alagoas. Vários estudos recentes sobre Antônio José Landi, o arquiteto italiano que construiu os monumentos de Belém do Pará, trouxeram uma documentação abundante sobre um dos conjuntos mais originais do antigo vice-reino, nitidamente distinto do rococó que reina alhures [155].

Num capítulo precedente aludi à espécie de tratado de Tordesilhas firmado entre mim e Robert C. Smith, que dividiu entre nós dois o mundo barroco lusitano-americano, cabendo a mim o Brasil e a Smith Portugal [156].

O que me levava pessoalmente a empreender esses estudos sobre a arte brasileira era o desejo de dar a conhecer o gênio do último dos grandes imagistas cristãos, esse filho de um arquiteto português e de uma escrava negra cognominado O Aleijadinho, que foi também o maior arquiteto de Minas Gerais e que permanecia ignorado dos historiadores de arte quando o descobri com estupefação durante minha primeira viagem ao Brasil, em 1945. Mas era indispensável conhecer o contexto no qual ele vivera. Eis por que empreendi antes o estudo metódico da arquitetura do Brasil colonial. Graças à ajuda trazida pelo DPHAN e ao apoio material desse grande mecenas que foi Assis Chateaubriand, animador da imprensa brasileira e responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo, pude publicar em 1956 e 1958 os dois volumes de *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, propondo pela primeira vez uma síntese da evolução dessa arte, do século XVI ao final do XVIII. Além da documentação fotográfica, o segundo volume contém um repertório com notícias documentárias e bibliografia de duzentas e noventa e oito igrejas. A obra apareceu em Paris e São Paulo em língua francesa, que era então falada ou lida por qualquer pessoa culta no Brasil. O mesmo não aconteceu quando se tratou de fazer uma segunda edição, revisada e aumentada, que surgiu em 1983, graças ao concurso da Fundação Cultural Roberto Marinho, desta vez, porém, em língua portuguesa. Para sua atualização, o livro beneficiou-se da ajuda preciosa de Mário Barata, professor da Universidade do Rio de Janeiro. O número de igrejas catalogadas elevou-se a trezentos e seis, graças a uma viagem que fiz ao Estado da Bahia em 1974. Encontra-se nessa edição uma bibliografia completa, atualizada até 1982.

Foi em 1963 que apareceu minha obra *L'Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* [157]. A monografia e o catálogo do artista são aí precedidos de um resumo sobre a escultura barroca em Portugal e no Brasil; há aqui um domínio que mereceria ser explorado. Quanto à *talha* ou

escultura dos retábulos, um estudo aprofundado sobre o assunto foi incluído em meu livro sobre *L'architecture*.

O parêntese da ocupação holandesa de Pernambuco no século XVII provocou a pesquisa das obras de Frans Post, pintor que acompanhara Maurício de Nassau para pintar paisagens do Brasil. Seus quadros são quase os únicos testemunhos da arte de construção civil ou religiosa na primeira metade do século XVII. O iniciador desses estudos foi um embaixador que havia representado o Brasil em Amsterdam, Joaquim de Sousa Leão, cujas descobertas sucessivas o levaram a publicar três vezes a monografia desse pintor, em 1934, 1948 e 1973 [158].

A indústria de arte lusitana da *azulejaria* não teve melhor clientela que no Brasil, onde nunca foi fabricada. Aliás, o mais formoso conjunto dessa arte se acha talvez no convento franciscano de Salvador. Deve-se a Mário Barata o recenseamento dessas decorações de cerâmica [159], que dez anos depois foram reestudadas por J. M. Santos Simões, que havia repertoriado as de Portugal [160].

Um vasto campo de estudos ainda está aberto para a pintura decorativa, particularmente aquela que orna os tetos das igrejas. Publicou-se uma monografia sobre *Manuel da Costa Ataíde*, o decorador de São Francisco de Assis de Ouro Preto, da autoria de Ivo Porto de Menezes [161].

A principal questão até então discutida nos meios de história da arte brasileiros era a da importância de Aleijadinho como arquiteto. O enfoque que fiz em minha obra sobre a arquitetura não foi questionado. Quanto à existência de uma arte mestiça, o problema nunca foi discutido, simplesmente porque o estado de civilização em que se encontravam os índios no momento da conquista não permite obter junto a essas tribos uma mão-de-obra qualificada. Aliás, eles eram em pequeno número. Se arte "mestiça" havia, era devida aos negros, muitos deles dotados para a escultura, fornecidos pelo tráfico. De fato, em algumas regiões, então muito afastadas de um centro de gênese, como Sergipe, Alagoas ou o Estado de São Paulo, encontram-se esculturas muito primitivas que comprovam a ausência de mão-de-obra ou de monitores europeus. O gênio que alçou o Aleijadinho acima do nível dos demais imagistas seria fruto do sangue negro que lhe circulava nas veias?

Os estudos sobre as missões jesuíticas do Paraguai, essa bem-sucedida experiência de coletivismo teocrático, pertencem ao âmbito meramente histórico. Quando a Companhia foi dissolvida pelo papado e os infelizes índios assim abandonados retornaram ao estado selvagem ou, como sucedia com mais freqüência, foram capturados como mão-de-obra disponível pelos brancos, os únicos elementos construídos com material sólido dessas comunidades, as igrejas e suas dependências, foram sepultados e desmembrados pela floresta. Um dos mais notáveis trabalhos realizados pelo DPHAN foi a decifração dos antigos sítios de algumas dessas missões nessa parte da América espanhola posteriormente conquistada após a vitoriosa guerra do Brasil contra o Paraguai (1872).

Disputados à floresta, os vestígios reencontrados foram reagrupados na igreja mais bem conservada de uma dessas missões, a de São Miguel, no Rio Grande do Sul, da qual se fez a *anastylose*, e a revista do DPHAN dedicou-lhe uma de suas publicações.

As perseguições resultantes da mudança de regime político, como vimos, são fonte de trocas entre culturas. O neoclassicismo foi introduzido no Brasil por uma missão francesa formada por Joachim Le Breton, secretário perpétuo da Académie des Beaux-Arts destituído pelo rei Luís XVIII. Le Breton respondia assim a uma demanda de técnicos que fora lançada pelo governo do rei Dom João VI de Portugal, refugiado no Rio de Janeiro. Mas ele frustrou um pouco a expectativa do monarca, prevendo mais artistas que artesãos, o que deu origem, após a chegada da missão em 1816, a muitas agitações. Le Breton, que viria a falecer em 1819, trouxe consigo notadamente o pintor Taunay, o pintor Debret, que devia executar numerosos estudos desenhados de caráter etnográfico, e o arquiteto Grandjean de Montigny, que trabalhara para o rei da Westfália. Esse capítulo tão importante da história da arte brasileira, que determinou a abolição do rococó, até aqui havia sido mal estudado. Graças à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, secundada pela Fundação Roberto Marinho, cuja vocação artística é preciosíssima para o Brasil, um estudo aprofundado, com vistas a uma exposição, foi consagrado a Grandjean de Montigny por um grupo de eruditos. Nele se encontra sobretudo um levantamento preciso dos documentos de arquivos feito por Donato Mello Júnior, o que pode permitir desenvolvimentos futuros [162].

3

FRANÇA

Em Paris o Museu Napoleão, enriquecido com as maiores obras-primas da Europa que os exércitos da Revolução e do Império francês haviam conquistado, durante dez anos atraiu os amadores de todos os países que não estavam em guerra com o Imperador; até mesmo os ingleses o visitaram durante o breve lapso de tempo da abertura das fronteiras que se seguiu à paz de Amiens. Num mundo onde parecia que o homem procurava sua excelência nas virtudes marciais, o Museu Napoleão fazia eclodir a transcendência da arte. A enorme tarefa da organização desse museu foi confiada a um homem de gênio, que pode ser considerado como o verdadeiro pioneiro da museologia moderna, o barão Vivant-Denon (1747-1825), aristocrata do Antigo Regime, que por seus trabalhos pessoais trouxera imponente contribuição à história da arte. Vivant-Denon, com efeito, fizera parte da Comissão Científica que Bonaparte levara consigo em sua expedição ao Egito para penetrar os segredos desse mundo misterioso que havia séculos continuava a ser encarado como uma espécie de santuário do esoterismo. Esse mistério, Bonaparte, filho racionalista do século XVIII, quisera reduzi-lo pela ciência e para isso fundara no Cairo um Instituto do Egito, onde estavam representadas todas as disciplinas. Vivant-Denon encarregara-se das artes. De suas notas, dos mapas executados pelos numerosos desenhistas e cartógrafos que ele dirigia, resultou essa famosa *Description de l'Égypte* [163] que revelava subitamente o verdadeiro rosto desses monumentos que a cortina de ferro do Islã furtara à curiosidade dos ocidentais durante séculos e que representa uma das mais espantosas empresas de gravura jamais realizadas. Iniciada sob o Império, prosseguida sob a Restauração, ela dá testemunho da continuidade francesa apesar das conturbações políticas.

Esse imenso museu, onde se pôde ver durante alguns anos as antiguidades mais célebres e as pinturas mais famosas da Europa, dos polípticos do *Cordeiro místico* às obras-primas de Rafael, se por um lado suscitou muita admiração, por outro não provocou nenhum movimento na história da arte. O homem que domina nesse sentido sob todo o Império, e que por sua formação faz parte do Antigo Regime, é Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849); é o porta-bandeira do neoclassicismo e quase não pertence ao nosso assunto, pois seus pen-

samentos têm por objeto a arte da Antiguidade clássica, embora ele tenha escrito um livro sobre Rafael.

A partir do século XIX, com efeito, abandonamos a história da arte antiga, da qual era necessário falar nos períodos anteriores, já que, tendo um caráter mais especulativo que operacional, ela era parte integrante da história da arte ocidental, destacando-se dela quando, em conseqüência da utilização de seus territórios próprios, se despolariza de certa forma e passa a centralizar-se na bacia mediterrânea. O lugar de relevo que aqui se deu a Winckelmann se justifica por ser ele o verdadeiro criador dessa reflexão histórica relativa à arte e que se denomina história da arte.

Na França como na Alemanha, as cátedras de estética antecedem as de história da arte. Victor Cousin, nomeado para a Sorbonne em 1814, escolheu como assunto de seu curso "O Verdadeiro, o Belo, o Bem", fórmula consagrada dos transcendentais. Na École Normale e depois no Collège de France, G. Jouffroy professou um Curso de Estética, publicado sob esse mesmo título em 1843.

O primeiro verdadeiro ensino da história da arte foi criado em 1846, sob a forma de um curso de arqueologia medieval, na École des Chartes, fundada em 1821 (interrompida até 1829). Jules Quicherat (1814-1882) foi nomeado para ensinar aí [164].

Quicherat era capaz de ilustrar suas exposições com desenhos. Todos os que lhe seguiram os cursos deixaram um nome ilustre por seus trabalhos na arqueologia francesa: Robert de Lasteyrie (1849-1921), nomeado em 1880, que no fim da vida tratou da arquitetura românica e da arquitetura gótica em volumes sempre em uso. Eugène Lefèvre-Pontalis (1862-1923), diretor da Sociedade Francesa de Arqueologia em 1900, que acrescentou à sua erudição e ao seu pendor para uma nomenclatura rigorosa das formas da arquitetura (particularmente a modinatura) um admirável talento de fotógrafo, de que os volumes dos *Congrès archéologiques* e fascículos do *Bulletin monumental* no começo deste século dão testemunho. Suas fotografias são admiravelmente enquadradas, tiradas a fio de prumo, na hora reconhecida como a melhor para ressaltar o relevo das formas; ele subia nas partes altas das catedrais para descobrir nelas as partes menos conhecidas e ângulos de visão que expressassem os jogos do espaço. Em seguida veio Marcel Aubert (1884-1962), que será o verdadeiro mestre da arqueologia francesa após a Primeira Guerra Mundial, até sua morte, e depois Jean Hubert. Graças à Sociedade Francesa de Arqueologia e à École des Chartes, que aliás caminhavam em simbiose, a França se beneficiava de uma espécie de espinha dorsal arqueológica que a Alemanha não possuía, dividida que esteve em vários países até 1871.

O ensino da história da arte só vai aparecer na Escola de Belas-Artes de Paris em 1863, ano em que se propôs uma cátedra a Viollet-le-Duc, que não pôde ensinar, diz Louis Hautecoeur, em razão dos obstáculos

criados pelos alunos [165]. A partir de 1864, Hippolyte Taine iria ilustrar essa cátedra, professando nela suas idéias sobre o determinismo.

É o momento em que, graças a alguns especialistas, se começa a conhecer Hegel, cujo *Curso de estética* foi traduzido em 1840-1845; a *Estética* só o será mais tarde.

Charles Blanc (1813-1882) obtivera em 1878 uma cátedra de história da arte no Collège de France, mas sabe-se que os cursos desse estabelecimento estão ligados à pessoa e não são orgânicos. Depois dele, portanto, o curso deixou de ser ministrado.

A universidade francesa permanecia reservada. Lyon precedeu Paris, e em 1876 G. Perrot professava ali um curso de história da arte na Antiguidade, enquanto em 1898 Lechat, igualmente antiguizante, obtinha uma cátedra de história da arte.

Os cursos de história da arte que Romain Rolland ministrou gratuitamente em 1895 na École Normale deixaram fundas lembranças em seus condiscípulos: eram improvisados e frutos de sua própria iniciativa.

Em Lille, em Toulouse, em Bordeaux, assiste-se ao aparecimento de cursos de arqueologia clássica. A Sorbonne mostrava-se sempre desconfiada. Foi necessária a autoridade de Lavisse para que se confiasse a Henri Lemonnier, um dos colaboradores de sua célebre *Histoire de France*, um curso de história da arte francesa; Lemonnier ensinou até 1893, ano em que foi substituído por Émile Bertaux, procedente da Universidade de Lyon.

Causada pela separação entre a Igreja e o Estado, a supressão do ensino da teologia na Sorbonne liberava uma cátedra. Muito paradoxalmente, o Estado laico, que perseguia a Igreja, utilizou essa verba disponível para instituir um *Curso de história da arte cristã na Idade Média*, confiado em 1898 a Émile Mâle, de quem se publicara no ano anterior a famosa obra *L'art religieux du XIII^e siècle en France*; foi preciso esperar até 1912 para que esse curso fosse erigido em cátedra magistral.

Naquela época sustentaram-se na universidade teses de doutoramento que haveriam de fundar o método francês historicizante, afastado das especulações à maneira germânica. Citemos algumas delas, que, decorridos três quartos de século, não envelheceram: *L'art dans l'Italie méridionale*, de Émile Bertaux, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, de Jean Locquin, *Michel Colombe*, de Paul Vitry, *Le Primatice*, de Louis Dimier.

Numa cidade francesa o antagonismo universidade-museu não se manifestou durante meio século: a cadeira de história da arte da Universidade de Lyon estava ligada ao Museu de Belas-Artes. Foi antes de tudo Émile Bertaux (1868-1917) quem criou o curso na faculdade de letras. Normalista e depois aluno da Escola de Roma, Bertaux era amigo de Édouard Herriot, que, prefeito de Lyon em 1905, devia tornar-se um dos políticos mais importantes da França. Em 1902 foi-lhe atribuída uma cátedra na universidade; em seguida recebeu da municipalidade o cargo

do Museu de Belas-Artes. Ocupou a cátedra e a direção do museu até 1913, quando foi chamado à Sorbonne; tornou-se conservador do Museu Jacquemart-André, que pertence ao Institut de France, e redator-chefe da *Gazette des beaux-arts*. Mobilizado em 1914, foi piloto de caça. Uma congestão pulmonar arrebatou-o em plena guerra. Essa morte iria privar a França de um de seus mais notáveis historiadores de arte.

Henri Focillon sucedeu-lhe nos dois postos de conservador e professor, deixando-os em 1924, como Bertaux, pela Sorbonne. Foi durante esses anos em Lyon que ele escreveu dois volumes sobre *La peinture du XIX^e^ siècle* (1927-1928), onde pela primeira vez esse assunto era considerado em seu desenvolvimento internacional. Em 1924 Léon Rosenthal ocupava um posto de história da arte moderna na faculdade com a responsabilidade do museu. Praticava o desenho e a pintura. De seu curso, deixou o estudo *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (1914). René Jullian, discípulo de Focillon, teve a mesma carreira de seus predecessores em Lyon e em Paris. Suas pesquisas tiveram por objeto a arte italiana. A tradição do duplo posto prosseguiu por algum tempo com Daniel Ternois, que começara no Museu Ingres de Montauban e para quem uma notável tese sobre Callot abriu as portas da universidade. Mas, após sua nomeação na Sorbonne, os dois postos foram cindidos.

No início do século, a Universidade de Paris permanecia singularmente desprovida de material de ensino para a história da arte, mais até que a Universidade de Lyon, onde Bertaux e Lechat haviam constituído um Instituto de Arte, e a de Lille, onde François Benoit fundara um instituto da mesma natureza. Mas um mecenas iria preencher essa lacuna.

Quando no que ainda se chamava de Sorbonne eu seguia os cursos de Émile Mâle, não passávamos de uns poucos alunos nos seminários desse tempo. Philippe Stern, que devia tornar-se conservador-chefe do Museu Guimet e o mais notável especialista da arqueologia khmer, e eu próprio havíamos descoberto um lugar maravilhoso, uma espécie de caverna de Ali-Babá onde existiam todos os livros de arte dessa e de outras épocas e em que podíamos pegar pessoalmente as obras e os cartões com fotografias nas estantes. Era na rue Spontini, 16, que se situava a biblioteca reunida por Jacques Doucet, o genial e faustoso *grand couturier* que vestia as mulheres da alta sociedade de Paris e de outras partes do mundo. A princípio, Doucet fizera construir um palacete para abrigar admiráveis coleções constituídas sobretudo por suntuosos móveis e quadros do século XVIII. Em 1912 ele vendeu todas as coleções, sem dúvida em razão da morte daquela para quem esse escrínio principesco fora feito. Mas, possuído pelo demônio do amadorismo, esse homem misterioso resolveu prosseguir outra coleção menos prestigiosa, já começada e que seria um verdadeiro benefício para o bem público. Cercado dos conselhos dos eruditos e pesquisadores, Doucet comprava os livros por vezes globalmente, mas sempre com discernimento e economia, como o fez para a Biblioteca Fould, que comportava todos os grandes livros de arquitetura e ornamento do passado. Essa biblioteca fora adquirida por Pierpont-Morgan, de Nova York, mas quando este faleceu foi colocada à venda por seu filho; Doucet deixou que fosse vendida em hasta pública para comprar apenas os exemplares que ainda não possuía; foram as obras mais preciosas do acervo antigo da biblioteca, às quais se acrescentaram doações de David-Weill, Maurice Fenaille, Georges Wildenstein. Ali se encontra a mais completa coleção que se conhece das gravuras de Jacques Androuet du Cerceau.

Menos prestigiosos talvez, mas muito valiosos para os pesquisadores, são os antigos catálogos de venda. Doucet constituiu o mais rico conjunto desses catálogos.

Edmond Pottier, conservador das antiguidades clássicas do Louvre, o assiriólogo Thureau-Dangin, o etnólogo Van Gennep, Salomon Reinach, Maurice Prou, diretor da École des Chartes, Foucher para as artes do Extremo-Oriente, Raphaël Petrucci para o Japão, Édouard Chavannes de France para a sinologia, o orientalista Pelliot, o medievalista Sylvain Lévi, Finot, Jean Laran, Goloubert e muitos outros especialistas serviam de conselheiros junto a René-Jean, o bibliotecário. A declaração de guerra de 1914 obrigou Victor Segalen a abreviar a missão que realizava na China com o objetivo de recolher manuscritos.

Um dos atrativos das longas tardes que passei estudando na rue Spontini, 16, era a consulta dos cartões de fotografias. Foi ali, em particular, que descobri a arte da Índia, graças aos clichês depositados por Goloubert e outros encomendados a Calcutá. Em 1909 Doucet estabelecera o princípio dessa fototeca, julgada por ele complementar de uma biblioteca de arte.

Nessa época em que os livros ainda eram muito pouco ilustrados e as fotos estavam fora do alcance, a fototeca reunida por Doucet no mundo inteiro foi providencial para muitos professores e estudantes. Eram quase sempre grandes clichês de formato 24 x 30 ou mesmo 30 x 40. Não contente em reunir as imagens existentes, Doucet mandou fazer outras, subvencionando para esse fim a casa Bulloz, e depois fez instalar seu próprio ateliê na rue Spontini. Foi graças a ele que pôde aparecer tão ricamente ilustrada essa suma que são as *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* de Gabriel Millet (1916), livro que permanece sempre atual. Os canteiros de escavações do Mediterrâneo e do Oriente, os museus de província pouco conhecidos, museus estrangeiros como o de Estocolmo, onde existe um acervo francês de desenhos excepcionais, são sistematicamente prospectados por Doucet. Naturalmente, todos os estoques de Alinari e Anderson na Itália, de Braun e Druet na França, de Hanfstaengl e Brückmann na Alemanha não deixam de oferecer sua contribuição.

Doucet faz recopiar acervos documentários privados ou públicos que interessam à arte francesa dos séculos XVII e XVIII, de 1600 a

1812, cópias sempre úteis em razão dos quadros analíticos que deles se fizeram e que tornam a consulta mais fácil que a dos originais.

A essas cópias juntam-se documentos autógrafos, por ele adquiridos. Charavay e Saffroy não têm melhor cliente.

Paralelamente, Doucet formou um gabinete de desenhos de artistas contemporâneos (fim do século XIX e começo do XX) e um gabinete de estampas principalmente da mesma época.

O que surpreende é a rapidez com a qual em poucos anos se realizou essa prodigiosa reunião de livros e documentos. Quando irrompeu a guerra de 1914, vinte e cinco pessoas eram empregadas nessa biblioteca, que ocupava vinte e quatro salas e cujo orçamento anual era avaliado em 1 milhão de francos, aos quais se juntavam compras feitas por Doucet fora da dotação.

Para prolongar a ação de sua biblioteca, Doucet suscitou ou estimulou a fundação de sociedades como a Sociedade Francesa de Reprodução dos Manuscritos com Pinturas, a Sociedade de Iconografia Parisiense. Finalmente, foi ele o primeiro a conceber um índice anual dos artigos e livros publicados, cujo secretariado foi confiado a Marcel Aubert: o *Répertoire d'art et d'archéologie*, que prosseguiu sempre.

Muitas outras publicações são encorajadas, subvencionadas por ele. Mas estamos na guerra de 1914. François Chapon, a quem devemos um estudo exaustivo sobre esse extraordinário mecenas [166], escreve: "Quem poderia então imaginar a transformação em organismo oficial subalimentado daquilo que fora o símbolo da iniciativa individual, da generosidade ilimitada?" Com efeito, por carta de 15 de dezembro de 1917, Jacques Doucet doa à Universidade de Paris sua Biblioteca de Arte e Arqueologia para que esta seja incorporada ao Instituto de Arte e Arqueologia, cuja criação então se projetava. O gabinete dos desenhos ficava reservado e foi vendido para cobrir algumas despesas.

Doucet tinha as mãos livres. Recomeçou outra coleção, composta de documentos raros e de autógrafos da literatura francesa dos séculos XIX e XX. Esta também será constituída para o bem público. Ele a legará à biblioteca de Sainte-Geneviève de Paris. Constituiu também uma coleção de quadros modernos e impressionistas. Por ocasião de sua morte, cumprindo a palavra, Doucet legou ao Louvre a *Encantadora de serpentes*, do Douanier Rousseau, que comprara de Delaunay, que o fizera prometer só se desfazer desse quadro para cedê-lo ao museu.

Seus íntimos encontraram um cognome para ele: o mágico. A paixão da doação transmitiu-se à sua família. Um dia, Dubrujaud, seu sobrinho, permitiu-me escolher para o Louvre entre dois quadros que herdara do tio: *Na praia*, de Monet, e o retrato de *Madame Jantaut*, de Degas. O período claro de Monet estava mal representado no Louvre, por isso escolhi o primeiro, mas dando a entender — demais — que, se tivesse seguido meu gosto pessoal, seria *Madame Jantaut* que daria entrada no Louvre. Encontrou-se este último quadro destinado ao museu no testamento de Dubrujaud, que fez também doações ao British Museum.

Enquanto a universidade francesa hesitava sempre em acolher a história da arte, esse ensino ia encontrar um poderoso organismo de difusão numa escola especial fundada à margem de um museu: a Escola do Louvre. Esta foi criada, por decreto de 24 de janeiro de 1882, sob o título de "Escola de Administração dos Museus", tendo à frente Louis de Ronchaud, que a fez concretizar por um decreto de 25 de julho do mesmo ano. Tinha por finalidade preparar seus alunos para os postos de conservadores dos museus, como a École des Chartes os preparava para os de arquivistas, privilégio que lhe foi retirado por um decreto de 17 setembro de 1963. A idéia era ligar um ensino a cada departamento de conservação dos museus nacionais e confiá-lo ao próprio conservador. Sobre o ensino universitário, o da Escola do Louvre tinha a vantagem de ter como professores especialistas que viviam em contato com a própria obra, o que favorecia, sem que com isso se tivesse necessidade de transformá-la em teorias, a experiência da "visibilidade pura". No princípio, como houvesse poucos alunos, recorria-se aos objetos originais para ilustrar a aula. Assim Edmond Pottier, a quem se devem os eruditos catálogos das coleções de vasos gregos do Louvre, ainda hoje a base da ceramologia grega, distribuía seus alunos em torno de uma mesa onde se dispunham as peças que ele comentava. Mais tarde, muito mais tarde, Robert Rey, conservador do Museu de Arte Moderna de Luxemburgo, comentou Gauguin num dia de 1927, mostrando a seus alunos a *Bela Ângela*, que o proprietário da obra lhe emprestara por uma hora. Quando terminou, ao devolver ao motorista do amador o precioso quadro, este lhe disse: "Meu patrão pediu-me para fazer-lhe saber que, como este quadro transpôs as portas do museu, poderá continuar aí." Esse doador era ninguém menos que o famoso *marchand* Ambroise Vollard.

Além dos chamados cursos "orgânicos", em 1902-1903, por sua própria iniciativa, Salomon Reinach ministrou um curso de história geral da arte, do qual extraiu um breve manual, *Apollo*, que haveria de ser o livro de iniciação à história da arte durante meio século. Em 1951 um editor incumbiu-me de fazer um trabalho análogo, ajustado ao estado dos conhecimentos naquele momento. Tive a ousadia de medir-me com Salomon Reinach e meu livrinho, traduzido para treze línguas, continua a contar com o favor do interesse do público.

O curso de história geral da arte que Salomon Reinach ministrou em 1903-1904 só veio a ter uma seqüência orgânica em 1927-1928 e depois em 1940, desta vez de maneira aprofundada, já que se estendia aos três primeiros anos da escolaridade.

Antes da última guerra, Gaston Brière, conservador do Museu de Versalhes, durante vários anos deu aulas muito brilhantes sobre a história dos grandes colecionadores dos séculos XVII e XVIII, seguindo o exemplo dado no século XIX por Edmond Bonnafé [167].

A história da arquitetura não era ensinada na Escola do Louvre, cujos cursos abrangiam apenas os objetos de propriedade do museu;

não o era, tampouco, na Escola de Belas-Artes. Para a preparação dos arquitetos dos Monumentos Históricos, Camille Enlart, diretor do Museu de Escultura Comparada, concebido por Viollet-le-Duc e instalado no palácio do Trocadéro, organizou aulas sobre a história da arquitetura francesa desde a Idade Média até o século XVI. Camille Enlart, que estudara as igrejas cistercienses da Itália e os monumentos construídos pelas Cruzadas em Chipre e Jerusalém, estava tão convencido de que o gótico era francês que intitulara um manual referente a esse período de *Manuel d'archéologie française*, empregando a palavra "francês" em lugar de "gótico" ao longo de todo o texto, o que criava uma grande confusão.

Em 1941 foi fundada na Escola do Louvre uma cátedra de museologia teórica e prática para um quarto ano de escolaridade nessa mesma escola. Fui titular dessa cátedra e pude manter o curso até 1971. Por muito tempo foi este, fora dos Estados Unidos, o único ensino desse gênero professado no mundo, o que me valeu numerosos alunos estrangeiros que ainda hoje encontro até no Oriente. Do aspecto histórico desse curso extraí um livro, *Le temps des musées*, publicado em 1967 e que é até hoje o único de sua espécie. Pensara em escrever também um manual prático de museologia, mas hesitei, pensando nos rápidos progressos da técnica, que determinariam o envelhecimento de qualquer exposição desse gênero. Fiz bem em abster-me, pois as posições evoluíram consideravelmente nesse domínio nos últimos vinte anos. Os atuais conservadores de museus sentem uma vocação mais de animadores que de técnicos. A técnica, eles a abandonam aos arquitetos, que não são obrigados a conhecer a resposta que convém dar à demanda das obras de arte, já que esta varia segundo a natureza e a época dos objetos apresentados. Além disso, a própria técnica está submetida à moda. É o que acontece com a iluminação, cujos dados complexos estudei cuidadosamente tanto do ponto de vista da conservação como da apresentação. O problema foi simplificado pela adoção mais ou menos universal da iluminação artificial, governada pelo esnobismo segundo o qual tudo o que é *artefato* é superior ao natural.

A Escola do Louvre equipou-se com um verdadeiro seminário de eruditos. Grandes sábios, em diversas especialidades, utilizaram seus cursos como banco de ensaio de suas pesquisas. Citarei dois deles, cuja esteira deixada na história da arte foi considerável: Louis Courajod (1840-1896) e Salomon Reinach (1858-1932).

Courajod [168], saído da École des Chartes, ingressou em 1867 no gabinete das estampas da Biblioteca Nacional e ali se dedicou a diversos trabalhos de pesquisas sobre a administração das belas-artes no século XVIII. Encontrou sua verdadeira vocação quando foi designado, em 1894, como adido ao departamento das esculturas da Idade Média, do Renascimento e dos Tempos Modernos do Museu do Louvre, do qual se tornara conservador em 1887. Morreu nesse posto, pouco depois do

desaparecimento de sua mãe, perda da qual várias cartas a seus amigos provam que esse celibatário não pudera consolar-se. Uma vez no Louvre, em presença dos objetos, aquele que será um audacioso pensador mostrou-se homem de campo. Empreendeu o catálogo racional de todos os objetos cuja conservação lhe estava confiada; pôs nisso tal empenho que mandou instalar uma cama em seu gabinete do Louvre, trabalhando durante uma parte da noite para não perder tempo. De 1887 a 1896 foi titular da cátedra da Escola do Louvre reservada à escultura. Fez dela um instrumento de combate. Esse academismo, cujas molas e instituições ele mostrara no gabinete das estampas, foi objeto de seu ódio. Para ele, a arte francesa se transviara desde Luís XIII. "Estudar o século XVII", dizia ele na aula inaugural de seu curso em 1893, "e sua incômoda atividade nas artes é explicar imediatamente as causas do grande aborto da arte moderna, seus tateamentos na escuridão, seu caráter antinacional e antipopular [...]."

Falando da arte francesa, dizia ele ainda: "A história sempre acreditou que ela aqueceria em seu regaço um débil descendente dos decadentes galo-romanos, mas, ao contrário, o que a Europa Ocidental amamentava era um engenhoso rebento da raça bárbara."

É, pois, à contribuição do sangue bárbaro que a arte francesa deve sua grandeza. Reconhece-se aqui o grande tema das teses que o sábio Strzygowsky desenvolverá. Se para as origens orientais da arquitetura defendidas por Courajod não pôde haver influência do francês sobre o austríaco, dada a coincidência das datas, o mesmo não sucede em relação às origens da arte gótica, fundadas, em Strzygowski, nos antecedentes da construção nórdica em madeira, pois só após a publicação da *Leçons* de Courajod, como vimos, é que o professor de Graz elabora essa tese. Courajod pensava que a essência da estrutura gótica repousava não na abóbada de ogivas, cuja importância se havia exagerado, mas no esteio. "A arquitetura gótica é o triunfo, é a exaltação, é a embriaguez, com perdão da palavra, é a impudência do esteio. É uma concepção de carpinteiros que sustentam no ar abóbadas de pedra pelo artifício de um sistema de escoramento incombustível e que, longe de dissimular a forma tomada de empréstimo à madeira, se comprazem, ao contrário, em acusá-la, em ressaltá-la." E Courajod invocava a opinião de Fénelon para apoiar sua tese.

Quanto à arte do Renascimento francês, segundo ele, ela tira sua força e sua beleza não da influência italiana, mas das fontes longínquas do realismo franco-alemão, que iria rejuvenescer e transformar a arte européia nos séculos XIV e XV.

Por suas posições, Courajod, para grande escândalo de seus confrades franceses, iria alimentar as opiniões mais ou menos pangermanistas dos historiadores alemães. Defendia suas teses com uma veemência combativa, por vezes até com uma verdadeira *furia* que chegava às raias da cólera. Cada um de seus cursos era um arrazoado em defesa de uma

tese. Considerava que a hipótese mais ousada era uma "sondagem no desconhecido", mas apoiava suas opiniões em pesquisas de arquivos e de bibliografias muito aprofundadas, sem se preocupar muito se a hipótese que brotava ao seu contato não requeria texto e fatos. Esse modo de deixar-se levar pelo dinamismo da idéia, esse ardor polêmico e o vasto campo de investigações geográficas de suas explorações o aparentam a Strzygowski.

Courajod escreveu artigos para revistas eruditas, mas, depois de deixar a Biblioteca Nacional, repugnava-lhe redigir um livro [169]. Seu feitio, aliás, tinha mais de arte oratória que de reflexão escrita. Se tivesse vivido mais, talvez na aposentadoria se tivesse sujeitado a repensar suas idéias e a dispô-las em forma mais refletida. Henri Lemonnier, que estava encarregado de cursos na Sorbonne, e André Michel, seu adjunto na conservação das esculturas do Louvre, tirarão das notas de alunos que puderam reunir uma obra em três volumes que foi publicada de 1899 a 1903 [170].

É emocionante folhear hoje, em seus caracteres apagados sobre um papel amarelado, prestes a cair em pedaços, esses três livros, onde com muita freqüência o pensamento do tribuno da história da arte conservou, graças a alunos devotados, todo o seu frescor e impetuosidade oratória. Se não se tomarem os cuidados necessários, logo os exemplares que restam dessa obra nas bibliotecas estarão destruídos. Não haverá um editor, uma fundação para salvar o pensamento do Strzygowski francês?

"Salomon Reinach", escrevia Georges Wildenstein [171], "era um dos últimos desses homens de saber universal, à maneira dos humanistas do Renascimento, de que se podiam citar exemplos no século XIX."

Pertencia ele a uma família de banqueiros. Teve dois irmãos igualmente ilustres, o mais velho Joseph (1856-1923) e o caçula Théodore (1860-1928); este, que foi também membro do Institut, era helenista e foi professor de numismática no Collège de France; com a morte de Charles Éphrussi (1905), torna-se diretor-proprietário da *Gazette des beaux-arts*; era tão apaixonado pela arte grega que fez construir em Beaulieu-sur-Mer, na Côte d'Azur, a *villa* Kérylos, onde tudo era à grega, tanto o mobiliário quanto a argentaria. Essa fantasia permanece hoje intacta, pois foi doada ao Institut de France.

Salomon Reinach nasceu à sombra do castelo de Saint-Germain-en-Laye, restaurado por Viollet-le-Duc, que desde 1862 abrigava um Museu das Antiguidades Nacionais, do qual um dia ele haveria de tornar-se diretor. Em 1886 ele aí entrara como simples adido, tornou-se seu conservador-adjunto em 1893 e diretor em 1902. Ocupou-se intensamente de seu museu, fazendo dele não só um organismo científico de primeira ordem como também um instrumento pedagógico notável; redigiu-lhe o *Catalogue sommaire* em 1887, depois um *Guide* ilustrado em 1899 e um *Catalogue illustré* em 1917. Professou na Escola do Louvre, de 1890 a 1892 e de 1895 a 1918, um curso de Antiguidades Nacionais;

ministrou também diversos cursos sobre a pintura e a gravura (1905-1910). Quanto ao curso livre de história geral da arte que Reinach ministrou em 1902-1903, a afluência foi tal que ele está na origem do sucesso mundano da Escola do Louvre. Essa moda só fez estender-se, o que provocou uma certa tensão entre a Escola e o museu, de um lado, e a universidade, do outro. Esta tentou despojar a escola de suas vantagens de escola profissional e, graças a apoios na casa, conseguiu-o pela reforma de 17 de setembro de 1963, que agora, para o ingresso nos museus, exige um concurso largamente aberto, mesmo a engenheiros ou a economistas, fazendo com que entrem na profissão elementos que não receberam nenhum preparo museológico. Atualmente, um decreto de 8 de outubro de 1985 devolveu-lhe um papel mais orgânico, convertendo-o em Escola Normal Superior dos Museus, em que os laureados dos dois concursos que estão na origem da profissão devem fazer um estágio de dezoito meses.

Seria mais fácil enumerar os conhecimentos que foram estranhos a Salomon Reinach que os que ele possuía.

Quando morreu, contaram-se mais de seis mil títulos de seus escritos [172] nas diversas revistas, outros diziam sete mil [173]: nesse domínio aparentado às *Mil e uma noites* do espírito, um milheiro não faz muita diferença. Quanto às obras que trazem o seu nome, alcançam a centena. Com Edmond Pottier, descobriu ele em 1880 e 1882 o sítio de Myrina, grande ateliê de estatuetas de terracota, na Ásia Menor. Fez ainda escavações em Delos e em Cartago.

Aos vinte e dois anos, Salomon Reinach publicava um *Manuel de philologie classique* (1880), aos vinte e quatro, o *Catalogue du Musée Impérial de Constantinople* (1882), aos vinte e sete, um *Traité d'épigraphie grecque* (1885). Para ter certeza de conhecê-la bem, ele próprio traduziu *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho (1897). Dedicava, com efeito, à história das religiões um interesse apaixonado que se traduziu por diversas obras: *Cultes, mythes et religions* (5 vols., 1905-1921), *Orpheus. Histoire générale des religions* (1909), tratado tão célebre que em 1921 já alcançava a trigésima edição, e *Amalthée* (1930-1931). Mgr Duchesne, diretor da Biblioteca do Vaticano, que se celebrizou ao demonstrar que muitos santos eram puramente legendários, apreciava esse notável esforço de síntese de um sábio que não pertencia à sua religião e chamava-o, sorrindo, de "doctor subtilis", nome que se havia dado a Duns Scot. Numa época em que se disputava sobre a interpretação da obra de arte, formal ou determinada por alguma coordenada cultural, temporal ou geográfica, foi ele o primeiro, seguindo a direção indicada pelos etnólogos, a compreender que na maior parte das civilizações ela tivera um caráter sagrado e foi um precursor ao mostrar sua função simbólica.

Um dos traços de Salomon Reinach foi o de ter desejado secundar o trabalho dos estudantes. Depois de haver escrito para uso das moças *Cornélie ou le latin sans pleurs*, publicou *Eulalie ou le grec sans larmes*,

e prestou os maiores serviços aos estudantes de história da arte pela publicação de seus famosos *Répertoires*. Publicou vários deles sobre as obras de diversas técnicas das antiguidades gregas e romanas, depois estendeu seu trabalho às pinturas da Idade Média e do Renascimento. A grande originalidade desses repertórios reside em serem constituídos por desenhos a traço, como no início do século XIX. Foi muito criticado, num momento em que se podia recorrer à fotografia, mas sua intenção era obter enciclopédias iconográficas pouco custosas, permitindo a identificação rápida de um assunto. Para esse uso há ainda hoje quem os aprecie.

Atualmente, seu nome permanece injustamente ligado à compra pelo Louvre de uma famosa falsificação: a tiara de Saitafarnes. Na realidade, o que ele fez foi apenas adotar com seus outros colegas, na sessão do Comitê dos Conservadores de 26 de março de 1896, o parecer do conservador responsável, Léon Heuzey, que, é preciso confessá-lo, fez essa proposta em condições inverossímeis de leviandade, sem a presença do objeto, nem sequer de uma fotografia (elas ainda eram raras!), pela simples leitura de uma descrição!

Criticaram-no também por ter defendido as escavações de Glozel. Mas que é que é falso ou verdadeiro em Glozel? Sempre se pode discutir a esse respeito.

No momento em que a França se via dilacerada pelo caso Dreyfus, ele desposou naturalmente a causa do capitão injustamente condenado por traição e ajudou pessoalmente a colonização judaica na Palestina, lançando-se assim na arena política; escandalizou os meios católicos por sua maneira de comparar as religiões. Esse homem correto sofreu muito com os ataques de que foi objeto.

A célebre semimundana Liane de Pougy, ex-atriz das Folies-Bergère, ao tornar-se princesa Georges Ghika, fala freqüentemente dele em suas Memórias tão vivas [174]. Ambos moravam em Saint-Germain-en-Laye e se viam com freqüência. Esse grande sábio, esse homem tão fino, que descansava compondo epigramas em grego e em latim, deve ter sido muito sensível.

Eis o que Liane escreve no dia 7 de dezembro de 1919: "Salomon ontem tinha o ar feliz, um pouco menos grave. Vejo aí a influência do regresso de Flossie. Falamos de Pauline. Ele catalogou suas poesias, mais de 494. Falamos de sua vida particular. Contenho-me ligeiramente, temendo ofender Salomon, que é um grande sensitivo. Flossie nos prepara dois volumes, um em versos e uma coletânea de suas deliciosas 'dispersões', que aliás ela dispersa com o primeiro que aparece." A 20 de julho de 1923 Liane anota em seu caderno: "Carta de Salomon. Parece estar apaixonado por Flossie, e olhe que Salomon não é uma conquista desprezível."

Quem é, afinal, essa Flossie? Ninguém menos que Natalie Clifford Barney, a "Amazona" de Remy de Gourmont, que praticava com fervor

o amor "que não ousa dizer seu nome", e que, em seu palacete, reunia poetas e sábios. Ele ainda se encontra ali, no jardim da rue Jacob, 10, o pequeno Templo da Amizade que viu desfilar tantas celebridades do mundo das letras.

Mas aquela por quem Salomon Reinach manifestou o mais vivo interesse não foi Natalie Barney, e sim a poetisa Renée Vivien, a grande paixão de "Flossie", que com ela fez uma peregrinação à ilha de Mitilene (nome moderno de Lesbos), pátria de Safo. Tísica, Renée Vivien foi arrebatada ao amor de Natalie em 1909. "Então", diz esta, "um professor da Escola do Louvre a celebrou." Renée Vivien era o pseudônimo de uma irlandesa, Pauline Mary Tarn. Em suas *Aventures de l'esprit* [175], Natalie Barney nos informa que Salomon Reinach foi "seu apaixonado póstumo". Ele achava os versos dela "divinos". Todos os documentos que reuniu sobre ela e seu círculo, assim como, diz Natalie Barney, "as cartas de amor que seus contemporâneos hão de querer confiar a seu museu secreto", serão, por vontade de Salomon Reinach, depositados após sua morte na Biblioteca Nacional, onde só poderão ser consultados no ano 2000. Salomon Reinach teve razão, sem dúvida, em fixar um prazo tão longo; Natalie Barney, afinal, não morreu em 1972, com a idade de noventa e seis anos?

Tempos fabulosos em que uma semimundana se tornava princesa romena, em que uma garota de Ohio, gozando de grande fortuna, vinha passar sua louca vida em Paris, atraindo em torno de si poetas e sábios (Berenson, D'Annunzio, assim como André Gide e Rainer Maria Rilke), em que um prestigioso arqueólogo se debruçava sobre a obra e a vida de uma poetisa morta na flor da idade, em que todo esse mundo se congratulava, trocando epístolas em versos; decerto as houve de Salomon Reinach em grego...

Arqueologia à parte, a França apresenta um grande atraso em relação à Alemanha no que concerne à história da arte no século XIX. Será preciso aguardar os anos 1850-1860 para que apareçam os primeiros estudos aprofundados. Charles Blanc levou vinte anos para concluir os catorze volumes de sua *Histoire des peintres de toutes les écoles*, o que indica um trabalho sério; o autor procede ainda segundo o método artista por artista, como os antigos, mas procura os vínculos entre uns e outros e oferece ao seu leitor uma bibliografia racional que permite orientar suas pesquisas. Charles Blanc, por algum tempo diretor da Escola de Belas-Artes, foi redator-chefe da *Gazette des beaux-arts*, fundada em 1859 por Arsène Housaye (1815-1896). Sempre viva sob a direção de Daniel Wildenstein, com François Souchal como redator-chefe, é esta a mais antiga revista de arte do mundo. Embora em seus começos se ocupasse mais que agora com a crítica de arte contemporânea, essa revista atende à sua vocação científica, que nunca será desmentida até os nossos dias; foi ela que, em 1866, publicou as descobertas de Vermeer realizadas

por Thoré-Bürger; no ano seguinte aparecerá o catálogo da obra de Géricault por Charles Clément.

Em 1854, fundava-se a Sociedade de História da Arte Francesa, que publica um boletim de destinação exclusivamente erudita, tanto mais interessante quanto se orienta para períodos ou expressões outros que aqueles então estudados pela Sociedade Francesa de Arqueologia.

L'art du XVIII^e^ siècle dos irmãos Goncourt aparece inicialmente numa série de artigos em *L'artiste* durante o ano de 1866; o século XVIII, desacreditado pelo romantismo, se vê assim merecedor de estudos, o que coincide aliás com o retorno de favor que ele reencontra então no mobiliário e na moda. Fato notável: a obra dos Goncourt contém elementos de catálogo.

Essa época é realmente fecunda: assiste à publicação de *Les artistes vivants* (1853-1856) de Théophile Sylvestre, que estudou os românticos, e, em outro domínio, do *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ siècle au XVI^e^ siècle* de Viollet-le-Duc, que aparece em dez volumes (1854-1869) paralelamente ao *Dictionnaire du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, em seis volumes (1858-1875); este último não possui a alta qualidade de análise do anterior, mas tem o mérito de ser a primeira manifestação de um interesse histórico pelas artes mobiliárias.

Transbordando para o século XX, essa segunda metade do século XIX é o grande momento de publicação de documentos de arquivos, ilustrando o nome de pesquisadores dotados de paciência incansável: Anatole de Montaiglon [176], Jules Guiffrey [177], Marc Farcy-Raynaud [178], Maurice Fenaille [179], Engerand [180], o conde Léon de Laborde [181], que, além dos documentos que publicou, deixou para a Biblioteca Nacional um fichário relativo a sessenta mil artistas, no qual muitas informações resultam do exame de registros de estado civil incendiados pela Comuna.

Todo esse trabalho de erudição se deve a pesquisadores que se devotam a essa humilde e austera tarefa, deixando sua exploração para outros; tal não é o caso de Courajod, que explora os arquivos, mas os utiliza, para seus próprios cursos na Escola do Louvre.

Essa atividade preparava a eclosão, nos primeiros anos do século XX, de importantes edições de história da arte. A Librairie Auguste Picard funda uma notável coleção de *Manuels d'archéologie* que comporta atualmente (1980) quarenta e seis volumes; a maior parte dessas obras diz respeito às mais diversas civilizações, que não entram no programa deste livro. O mesmo não sucede com o *Manuel d'archéologie française* (dois volumes publicados em 1902 e 1904) de Camille Enlart, primeira síntese de mais de meio século de trabalhos. Picard publicara em 1890 o primeiro *Manuel de paléographie* de Maurice Prou, verdadeiro breviário do medievalista, cujo alcance ultrapassa o título.

A Librairie Henri Laurens se dedica a monografias de cidades e monumentos concebidas para um público culto, mas que o historiador de arte pode consultar com proveito, já que estão confiados a eminentes professores.

Quanto ao editor Armand Colin, que em 1899 publicou o primeiro grande trabalho de Émile Mâle, em 1905 ele se lança na vasta empresa da *Histoire de l'art* de André Michel.

Nesse tempo, começa-se a estudar a miniatura, cujos tesouros inviolados dormem nas bibliotecas públicas, conservando intacta há séculos a riqueza de seus coloridos.

O administrador da Biblioteca Nacional, Léopold Delisle (1826-1910), cuja obra de pesquisa foi imensa, deu um impulso à descoberta da miniatura, fazendo inventariar os manuscritos iluminados das bibliotecas da França. O próprio Delisle escreveu sobre manuscritos iluminados; não foi ele quem descobriu Jean Pucelle e identificou os livros da biblioteca do duque de Berry? O conde Paul Durrieu publicou em 1902 as *Très belles heures* e em 1904 as *Très riches heures* do inventário de Robinet d'Étampes, o guarda das coleções do duque. A publicação da parte das *Très belles heures* consagrada à Biblioteca de Turim foi providencial, pois o precioso manuscrito pereceu pouco depois no incêndio dessa biblioteca. Dele só nos restam gravuras, infelizmente muito confusas, e foi com base nessas pobres imagens que uma coorte de eruditos levantou hipóteses, operando classificações e subclassificações com mais ou menos, ou absolutamente nada, de Van Eyck (Hubrecht ou Jan?). Sobreviveu felizmente uma parte do livro que se achava na Biblioteca Trivulzio de Milão e que hoje está na Biblioteca Cívica de Turim.

O estudo das miniaturas foi precedido pelo das pinturas da Idade Média. Em 1911 fundou-se a Sociedade Francesa de Reprodução de Manuscritos com Pinturas, que devia editar várias obras em luxuosas tiragens de cinqüenta exemplares. Tinha por presidente Fould-Springer e como secretário-tesoureiro o conde Alexandre de Laborde. Mais tarde, Omont fundou uma coleção de reproduções de custo menos elevado que foi inaugurada pelo *Psautier de Saint-Louis*. Deve-se ao conde de Laborde, a Omont, Philippe Lauer e Henri Martin a realização de obras admiráveis.

Henri Martin escreveu em 1906 uma síntese sobre as miniaturas francesas que foi reeditada e desenvolvida em 1923. Mais tarde, o cônego Leroquais devia empreender metodicamente o estudo e a reprodução dos manuscritos das bibliotecas da França [182]. Jean Porcher († 1966), conservador-chefe dos manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris, prosseguiu essa empresa.

Um americano de Princeton, Millard Meiss, dedicou estudos aprofundados à miniatura francesa do tempo do duque de Berry; sua grande sutileza de análise permitiu-lhe seguir a fabricação desses livros, empresas enormes que eram realizadas por várias mãos sob a direção de um chefe de ateliê [183].

A gravura não teve a sorte de interessar os franceses tanto quanto a miniatura. Entretanto, um esforço considerável foi desenvolvido na

Biblioteca Nacional para realizar em catorze volumes, de 1932 a 1977, o inventário dos fundos franceses do gabinete das estampas.

Por volta de 1900, Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927), ele próprio pintor e ceramista, iniciava sob o título "X contado por ele mesmo" sua série de monografias de alguns dos pintores do século XIX: Manet, Boudin, Millet, Corot, Delacroix, Gérome, Jongkind, Daubigny, Bonvin [184]. Esse sistema biográfico remontava a Vasari, mas o grande mérito de tais livros residia no fato de terem sido concebidos com base em documentos seguros, notadamente correspondências, daí o título. Escritos de maneira bastante agradável, essas obras consagradas à glória desses artistas são infelizmente desprovidas das preciosas *foot-notes* de que os historiadores do nosso tempo se mostram ávidos, por vezes mais que do próprio texto, pois têm sempre a curiosidade de conhecer as fontes para poder prolongar as pesquisas. O pintor mais célebre da "série" é "o bom Corot, o homem do cachimbinho". Esse modo de proceder bio-hagiográfico tem sua origem, sem dúvida, na intenção de vingar esses artistas, que foram todos mais ou menos vítimas da incompreensão da opinião pública; mas teve por efeito desviar toda uma geração de críticos das obras propriamente ditas. Creio poder dizer que fui o primeiro a considerar Corot, em 1942, como produtor de obras de arte de quem urgia fazer a exegese crítica e morfológica [185].

A base de todos os estudos sobre Corot é o catálogo monumental em que trabalhou durante um quarto de século Alfred Robaut (1830-1909). É um verdadeiro edifício em quatro volumes *in-folio* da obra do grande artista, já provido, o que é notável para a época, de quase todas as fotografias dos quadros e desenhos, e cuja edição Étienne Moreau-Nélaton assumiu após a morte do autor [186].

Seja-me escusado este sorriso a propósito de um homem de bem a quem os franceses devem ser reconhecidos, pois é graças a ele que podem contemplar nas coleções nacionais algumas das obras-primas de Corot e dos impressionistas. Além disso, ele legou aos museus toda a documentação e em particular os preciosos autógrafos que acumulara. Esse feitio lisonjeiro não é o reflexo de sua própria generosidade de alma?

Robaut era obcecado por Corot e achava que sua missão era defender a integridade da obra de seu deus contra a maré montante das falsificações que se manifestava no final do século XIX. Desses apócrifos fez ele um catálogo que Moreau-Nélaton não julgou útil publicar e que, aliás, não estava em condições de sê-lo, já que trazia sobretudo imprecações de seu autor contra os falsários. Felizmente o manuscrito está conservado no gabinete das estampas de Paris e permitiu-me contar essa extraordinária fabricação de subprodutos do mestre de Ville-d'Avray.

Delacroix fora objeto de um primeiro esboço de catálogo em 1873, por Adolphe Moreau [187], o avô de Étienne Moreau-Nélaton. Alfred Robaut refaz esse inventário ilustrando gravuras realizadas a partir dos croquis que ele próprio executou em 1886 [188]; a reprodução fotográfica

ainda não estava muito desenvolvida. Atualmente o catálogo está sendo retomado pelo americano Lee Johnson, que nele trabalha há vários anos [189].

Em 1904, por uma grande exposição realizada no Museu de Artes Decorativas, cujo secretário-geral era Henri Bouchet, a França descobriu que, apesar da tradição do vandalismo, ela ainda conservava alguns vestígios dos pintores da Idade Média [190]. A semente, aliás, demorou a germinar. Foi Charles Sterling, um historiador de arte de origem polonesa que devemos à diáspora da Europa Central, quem fez a primeira análise aprofundada desses vestígios [191] durante a ocupação alemã (1941), sob o pseudônimo de Charles Jacques. Anos depois, um professor americano, Grete Ring, replicou-lhe em 1949 com uma obra que apresentava conclusões não raro muito diferentes [192]. Atualmente, Charles Sterling, que depois de ter sido conservador no Museu do Louvre ensinou na Universidade Columbia de Nova York, está preparando um *corpus* dos primitivos franceses que deve ser editado pela Fundação Wildenstein.

Em 1932, comentando a obra de Werner Weisbach sobre *A pintura francesa no século XVII* [193], Charles Sterling podia escrever: "Essa época apaixonante da arte francesa, infelizmente, encontra hoje poucos historiadores na França." [194] Com efeito, nos "anos loucos" o século XVIII contava com o grande favor dos amadores, sendo objeto, em venda pública, de lances que se consideravam astronômicos. Georges Wildenstein não dedicou uma admirável exposição ao século de Luís XV, que para ele era o grande século da arte francesa?

Charles Sterling contribuiria para preencher essa lacuna juntamente com Paul Jamot, conservador das pinturas do Louvre, organizando na Orangerie das Tulherias uma exposição, cujo catálogo ele próprio organizou, intitulada *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*; seu objetivo era valorizar os artistas que gravitavam em torno de Le Nain e de Georges de La Tour, este último revelado ao público e que, sob uma aparência de natural, dissimulava uma alma voltada para a meditação e a vida interior.

O século XVII francês apaixonou então um curioso erudito, personagem à Balzac, vindo do Irã para a França, Georges Isarlo, que em Paris, em dois quartos de hotel e três garagens, reunia uma extraordinária iconoteca contendo, dizia ele, um milhão de peças; era espantoso ver esse homem, cortês porém secreto, quando aceitava fazer uma pesquisa para um amigo, ir direto ao lugar propício em sua monstruosa desordem para tirar dali o documento idôneo. Em 1906 ele publicou um livro singular sobre *La peinture en France au XVII^e siècle*, feito de simples listas, à maneira de Berenson.

Uma exposição, organizada em Paris em 1952 no Museu da Orangerie por Charles Sterling, daria nova orientação ao estudo de um dos "gêneros" até então mais "desprezados" da pintura: *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Charles Sterling extraiu dela um volume publi-

cado em 1958. Antes, havia-se procurado a origem da natureza-morta no Norte dos Alpes e no fim do século XVI; o autor mostrou que era necessário recuá-la muito mais longe, e discernir inovações capitais na Itália do Quattrocento, que, explorando certas idéias da Antiguidade, tornara possível a emancipação da natureza ao mesmo tempo que a da paisagem.

À parte Chardin, pensava-se então que a natureza-morta fora um gênero negligenciado na França, principalmente no século XVII. Em duas grossas obras publicadas em 1974 e 1976 [195], um erudito francês, conservador do Museu de Artes Decorativas de Paris e mais tarde professor da Escola de Belas-Artes, Michel Faré (1913-1985), reuniu todos os testemunhos antigos, todas as pesquisas até então realizadas, agrupou centenas de fotografias e demonstrou assim que o gênero da natureza-morta não cessara de ser explorado ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Um suíço, o barão de Geymüller, propusera uma primeira síntese sobre o Renascimento francês no fim do século XIX para o *Handbuch* da arquitetura de Schmidt, Durm, Ende e Wagner [196]. No começo do século seguinte essa época brilhante desperta a curiosidade de diversos pesquisadores: Bouchot, Louis Dimier, Paul Vitry. Os Clouet tinham sido objeto de um livro de Bouchot em 1898; Moreau-Nélaton, depois de um estudo geral sobre *Les Clouet, peintres officiels du roi de France*, publicado em 1908, levantou o problema dos imitadores numa obra monumental, *Les Clouet et leurs émules*, em 1924 (3 vols.). Em seguida o estado dessa complexa questão do retrato francês do século XVI progrediu graças aos esforços perseverantes de Jean Adhémar, que publicou catálogos de vários acervos na *Gazette des beaux-arts*.

Em 1927, François Gébelin consagra aos castelos do Renascimento um estudo aprofundado, baseado em documentos exumados, que se tornou autoridade, não tendo tido descendência durante muito tempo. Somente em 1985 é que um alemão retoma a questão, propondo um estudo tipológico desses castelos seguido de trinta breves monografias [197] num volume de seiscentas e quarenta e seis páginas e setecentas e trinta e nove ilustrações.

Uma das grandes obras realizadas na história da arte é *L'architecture classique en France*, de Louis Hautecoeur (1884-1973), cobrindo quatro séculos de história, escrita entre 1945 e 1957 com base em documentação acumulada durante trinta anos e contando com doze volumes em sete tomos. Não ignorando nenhum dos fatos relativos ao assunto, nem técnicos, nem econômicos nem sociais, o autor entrega ao público erudito um imenso material, colhido nas fontes escritas e manuscritas. A abundância de notas e referências bibliográficas permite ao leitor erudito múltiplas orientações de pesquisas. Através da diversidade dos estilos, pode-se seguir ao longo desse texto de seis a sete mil páginas a continuidade de um pensamento, conforme o indica o próprio título. É, com efeito, nesse dado fundamental da tradição clássica incessantemente recorrente, apesar de momentos de "libertinagem", que o autor insiste.

Normalista aos vinte anos, aluno da Escola Francesa de Roma de 1908 a 1910, professor do Instituto Francês de São Petersburgo de 1911 a 1919, depois do Instituto Francês do Cairo e enfim conservador das pinturas do Louvre para terminar no Museu Nacional de Arte Moderna, de 1920 a 1940 ele ensinou na Escola do Louvre, onde tive o privilégio de seguir seus cursos. Louis Hautecoeur estava possuído por uma curiosidade universal, que lhe permitiu abordar, seja em seus escritos, seja em seus cursos, os assuntos mais diversos, sempre com a mesma felicidade e o mesmo rigor; é mencionado em várias páginas do presente livro.

Citemos ainda, por sua originalidade, *Littérature et peinture en France du XVIII^e au XIX^e siècle*, espécie de *Vidas paralelas* à Plutarco, e não esqueçamos uma monografia sobre *Le Palais du Louvre et les Tuileries*. Seu racionalismo estrito, seu estilo preciso, de frases curtas, reflexo de um caráter algo incisivo, mesmo quando ele trata de assuntos esotéricos, como *Mystique et architecture* [198] ou *Jardins des dieux et des hommes*, é sempre marcado por um espírito de lógica cartesiana que faz interferir segundo uma lei de necessidade as formas aparentemente mais opostas.

Louis Réau (1881-1961), sábio poliglota de vocação universal de quem já falamos diversas vezes, prestou grandes serviços à causa da arte francesa. Confiava-me ele um dia (estávamos em Portugal): "Falo todas as línguas da Europa, salvo o búlgaro e o português, o que é uma omissão." Tendo o tratado de aliança com a Rússia Czarista propiciado vários acordos culturais, antes da Primeira Guerra Mundial ele foi encarregado de constituir e dirigir um Instituto Francês em São Petersburgo e, durante a guerra, fez parte de uma missão de ligação no *front* alemão-russo. Depois da guerra, professor em diversos institutos franceses no exterior, notadamente em Viena e Budapeste, era ele realmente designado para estudar *L'histoire de l'expansion de l'art français à l'étranger* [199]. Em 1922 empreendeu essa pesquisa metodicamente, país por país, e prosseguiu-a com perseverança, publicando seus resultados em 1924, 1928, 1931, 1945, 1946 e 1951. Em seu giro pela Europa escreveu *en passant* uma *Histoire de l'art russe* (2 vols.) e uma *Histoire de l'art roumain*. Deve-se-lhe ainda um estudo exaustivo daquilo que foi e continua a ser, infelizmente, uma das grandes tradições da França: o vandalismo [200]. Foi redator-chefe da *Gazette des beaux-arts*.

Era também na França exterior, mas nos territórios de ultramar, que estudava Paul Deschamps (1885-1974); este, após empreender trabalhos sobre os começos da escultura românica, revelou os castelos construídos pelos cruzados na Palestina e na Síria [201].

Paul Deschamps preludiava assim essa disciplina da castelologia, que iria assumir um desenvolvimento considerável em toda a Europa após a Segunda Guerra Mundial. Essa mania súbita é estranha. Camille Enlart, antes da Primeira Guerra, dedicara importante estudo à fortifi-

cação em seu *Manuel d'archéologie*, mas nada possuíamos de análogo ao que os alemães tinham com a famosa *Burgenkunst* de Otto Piper, que estava em sua terceira edição em 1912. Depois da Segunda Guerra Mundial, um ex-prefeito, Henry-Paul Eydoux, consagrou-se com paixão à tarefa de fazer reviver a alma dos castelos-fortes. Um grupo animado por jovens estudiosos, cuja sigla forma o nome "Rempart" (muralha) [202], empreendeu o estudo e a consolidação dos castelos cujos restos se acham mais comprometidos. Sob o nome de "Château-Gaillard", inspirado na célebre fortaleza de Ricardo Coração de Leão, M. de Boüard fundou o estudo da castelologia no plano internacional, reunindo colóquios bienais, dos quais participam especialistas de todos os países. Por toda parte, na França, os castelos-fortes suscitam interesse. Um *Atlas des châteaux de France* foi publicado em 1977, em Estrasburgo, por Laurent Salch.

Através de numerosas obras escritas com uma verve sugestiva, Henri-Paul Eydoux (1907-1986) fez reviver para o público esses castelos que evocam tantos grandes feitos na história, testemunhos da vida privada e até mesmo lendas. André Chatelain, numa série de quatro volumes, estudava os castelos em função das guerras e propondo uma tipologia [203].

Sem dúvida o caráter utilitário da fortificação deve devolver aos arqueólogos um pouco da embriaguez do racionalismo perdido [204]. É evidente que fazer a tipologia das seteiras e canhoneiras [205] pode proporcionar um sentimento de certeza científica análogo ao que experimentava Lefèvre-Pontalis (a quem já segui nesse caminho) quando classificava com deleite os perfis de base e de molduras dos edifícios religiosos da Idade Média.

Depois da Primeira Guerra Mundial a arqueologia medieval prosseguiu seu curso majestoso sob a liderança de Marcel Aubert (1884-1962), diretor da Sociedade Francesa de Arqueologia. Saído da École des Chartes, naturalmente, Marcel Aubert tornou-se um dia professor desse estabelecimento, como o fora na Escola do Louvre, na Escola de Belas-Artes e, a partir de 1932, da Universidade de Yale nos Estados Unidos, onde alternava com Henri Focillon. Começou sua carreira administrativa na Biblioteca Nacional e encerrou-a no departamento de esculturas da Idade Média, do Renascimento e dos Tempos Modernos no Museu do Louvre, ao mesmo tempo que foi conservador do Museu Rodin e decano dos conservadores dos Museus Nacionais. Sua obra, quase totalmente dedicada à Idade Média, é considerável; sua bibliografia conta perto de quatrocentos títulos e seu nome permanece particularmente ligado ao conhecimento da arquitetura cisterciense, dos portais de estátuas-colunas. Tinha ele um verdadeiro dom para o ensino e suscitou muitas vocações na França e fora da França. Seu método baseava-se na prudência, na temperança e na sabedoria. Achava que, antes de lançar-se em teorias ousadas, convinha classificar e pôr em ordem os fatos adquiridos.

O que preocupa os arqueólogos franceses entre as duas guerras é a distinção das escolas regionais, principalmente para a arte românica.

Alguns chegam até a negar-lhe a existência. A arqueologia está muito bem representada em toda a França: J. Anfray, mais tarde De Boüard e Musset na Normandia, Crozet em Berry e depois em Poitou, Marcel Durliat na Occitânia, Raymond Rey em Toulouse, Louis Bréhier em Clermont-Ferrand, Oursel em Dijon e, mais recentemente, Preyssouyre na Île-de-France, descobrindo e aprofundando as variedades da arte medieval, depurando as análises de seus predecessores.

Uma enciclopédia metódica da arte românica vem sendo realizada nas Éditions du Zodiaque pela abadia beneditina de La Pierre-qui-Vire. Essa coleção, intitulada "La Nuit des Temps", que compreende hoje cento e cinqüenta volumes e estendeu seu campo de pesquisas ao estrangeiro, originou-se de uma idéia apologética que em seguida se orientou para a arqueologia. O animador dessa vasta empresa é um pintor, antigo aluno do cubista Gleizes, Dom Angelico Surchamp. Ele próprio faz as tomadas de vista fotográficas, que, belíssimas e sempre rigorosas, são realizadas ainda em heliogravura, o melhor processo de reprodução, hoje abandonado por todos os editores por razões de rentabilidade.

Depois de Marcel Aubert, sob o impulso de Marc Thibout e em seguida de Francis Salet, a Sociedade Francesa de Arqueologia mostrou maior abertura, marcada pela extensão até o século XIX dos motivos estudados e pela importância crescente atribuída em estudos bibliográficos aprofundados aos trabalhos estrangeiros.

Nos últimos vinte anos, Louis Grodecki (1919-1972), que vinha da Polônia, se dizia discípulo de Focillon e fora aluno de Panofsky, desempenhou um papel preponderante na arqueologia francesa, na qual insuflou um espírito novo, aberto ao pensamento estrangeiro. Já assinalei sua participação no conhecimento do vitral [206]. Deve-se-lhe também uma síntese notável sobre *L'art ottonien* (1958) [207].

Enfim, a pré-história é uma ciência criada na França e que, mesmo depois de conhecer um desenvolvimento universal, permaneceu no primeiro plano das preocupações científicas desse país [208]. Depois de uma lenta maturação que principiou no século XVIII, após haver vencido os preconceitos religiosos que se opunham a uma alta antiguidade do homem, ela se desenvolveu no seio do mito da celtomania, criado no início do século XIX, e resultou nas descobertas das jazidas de sílex e de ossadas nas turfeiras do Soma feitas em Abbeville por um diretor das alfândegas, Boucher de Perthes (1788-1868). Em 1846 ele publica suas *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, onde estabelece os princípios fundamentais dos dois métodos, estratigráfico e tipológico. Arrastou consigo Lartet, que começou a descoberta dos abrigos sob rocha e das grutas do Périgord, e Gabriel de Mortillet (1821-1898), que colaborou com Lartet na criação do Museu das Antiguidades Nacionais de Saint-Germain-en-Laye em 1863. Em 1866 é criado em Neuchâtel o Congresso Internacional de Arqueologia e Antiguidades Pré-Históricas. Em 1882 Alexandre Bertrand inaugura na Escola do Louvre o curso de Antigui-

dade Nacional, intitulado "A Gália antes dos gauleses segundo os documentos e os textos". Em 1908 Joseph Déchelette começa seu *Manuel d'archéologie préhistorique*, que terá vários volumes. O mestre da pré-história será, na primeira parte do século XX, o padre Breuil (1877-1961), que se consagrará à descoberta das grutas e à exploração de suas obras de arte, mesmo fora da França [209]. Depois dele, André Leroi-Gourhan, professor do Collège de France, deu um novo passo na pré-história, aplicando a essas imagens transmitidas em grande número os princípios da interpretação serial e tirando da tipologia assim criada deduções sobre a religião dos homens da pedra lascada [210]. A descoberta, em 1940, da gruta de Lascaux contribuiu para reforçar a posição da França no patrimônio pré-histórico da humanidade.

Para o período da passagem da pré-história à proto-história, André Varagnac, que foi diretor do Museu das Antiguidades Nacionais de Saint-Germain-en-Laye, criou o conceito fecundo de arqueocivilização, mais explorado no estrangeiro que na França [211]. André Varagnac se reivindicava um pouco como historiador, enquanto Camille Jullian (1859-1933), professor do Collège de France em 1905, ocasionara uma verdadeira cruzada num espírito, que não estava longe do de Courajod, para defender a originalidade da civilização gaulesa em relação à aculturação romana.

Foi impelido por intenção semelhante que um capitão de indústria da Lorena, Édouard Salin, que escavara os numerosos cemitérios locais, mostrou a superioridade da metalurgia dos bárbaros sobre a dos romanos [212], apoiando-se nas análises científicas efetuadas por France-Lanord num laboratório que ele fundara em Nancy para restaurar o mobiliário encontrado nos túmulos.

Os primeiros escritores que testemunharam o impressionismo, como Duranty, Zola e Théodore Duret, desempenharam um papel meramente crítico e não nos deixaram informações precisas sobre o que tinham visto. O primeiro livro em que se encontra alguma documentação sobre o movimento é o de Gustave Geffroy sobre *Monet* (2 vols., 1924); no mesmo ano se publica o livro, bastante documentado, de Tabarant sobre *Pissarro*. Os estudos mais aprofundados sobre o impressionismo só começaram realmente graças a dois estrangeiros, expulsos de seus países por motivos políticos. O italiano Lionello Venturi dirigiu-se à própria fonte e publicou em Nova York (1939), só que em francês, *Les archives de l'impressionisme*, de acordo com os acervos que o *marchand* Durand-Ruel lhe permitiu liberalmente explorar. Um alemão refugiado nos Estados Unidos durante a guerra, mas que trabalhara antes na França, John Rewald, publicava em Nova York, em 1946, a primeira síntese em língua inglesa sobre o movimento [213], enquanto em 1947 publicava-se o primeiro estudo em língua francesa, redigido por mim mesmo e reeditado três vezes com consideráveis acréscimos [214]. Em seguida John Rewald se tornaria o mais consultado *expert* sobre esses pintores.

A obra-chave sobre essa espécie de inversão que o impressionismo conheceu por volta de 1880 é a de Robert Rey, conservador do Museu Nacional de Arte Moderna e professor da Escola do Louvre: *La peinture française à la fin du XIX^e^ siècle — La renaissance du sentiment classique*.

O fenômeno mais notável, e sobremodo feliz, relativo à história do impressionismo é a constituição de *corpus* tendentes a reunir o que se dispersava pelo mundo inteiro. Lionello Venturi, com o *marchand* Paul Rosenberg, fez o catálogo de Cézanne (1926) e depois, com Rodo-Pissarro, o de Pissarro (1939). A seguir, e até os nossos dias, essa atividade prosseguiu e levou à publicação de catálogos de Seurat (Doria e Rewald), Berthe Morisot (Bataille e Georges Wildenstein), Van Gogh (La Faille), Toulouse-Lautrec (Sra. Dortu), Degas (Lemoine), Monet (Daniel Wildenstein, em andamento), Renoir (Daulte, em andamento).

O impressionismo conhece atualmente uma voga que suscita numerosos livros de compilação, agradáveis para o grande público, mas desprovidos de interesse para a pesquisa histórica.

Durante muito tempo a história da arte na França desenvolveu-se sobre si mesma, ignorando ou fingindo ignorar o que se passava lá fora. Por um momento, já o dissemos, Henri Focillon parece querer romper esse isolamento, mas morreu durante a última guerra e sua influência foi demasiado curta. O atraso nas traduções é um dos flagelos do pensamento francês. Um único exemplo bastará para ilustrá-lo: o *Idea* de Panofsky, datado de 1924, só viria a ser traduzido meio século depois!

Cloroformizados pelo venturinismo, pelo crocismo e pelo fascismo, os italianos, como vimos, conheceram a mesma vontade de isolamento. Mas logo depois da guerra abriram as janelas e respiraram avidamente o ar de fora. Na França, o editor Julliard, que foi um verdadeiro líder, quis furar as paredes de nossa ignorância lançando uma coleção de história da arte composta unicamente de traduções, mas teve morte prematura [215]. Felicitemos Liliane Brion-Guerry, germanizante eminente, por ter retomado essa idéia e encontrado um editor para compreendê-la [216]. Finalmente, Riegl traduzido!

Dito isso, teria a escola francesa de história da arte faltado à sua missão, como tantas vezes afirmou o professor André Chastel, seguido por outros?

Em primeiro lugar, caberia enumerar, para sermos justos, a lista copiosa dos arqueólogos que no mundo inteiro ilustraram o nome francês, e que esta obra limitada não mencionou — aliás, alguns ramos da arqueologia, como a pré-colombiana, a khmer e a pré-história, foram criados exatamente pela França.

Muito embora tais obras nada tenham a ver com a história da arte traçada no presente livro, não resisto à necessidade de evocar essa suma que é o *Recueil général des bas-reliefs et bustes de la Gaule* de Espérandieu [217] e a obra-prima que constitui o trabalho monumental de Charles

Picard sobre a escultura grega [218], verdadeira "busca do tempo perdido", realizado entre 1935 e 1963. Essa marcha prudente com avanços e recuos, espécie de "carole" em torno de um objeto inapreensível que são as cinqüenta páginas dedicadas ao enigma do Herma de Olímpia, evoca para mim, não sei por quê, o vôo de milhafre de Proust sobre o campanário de Méséglise.

Será verdade que a história da arte francesa foi entregue ao estrangeiro? [219] Certo, pode-se lamentar que alguns trabalhos definitivos sobre artistas tão representativos como Poussin [220], Philibert De l'Orme [221] e Claude Lorrain [222] não tenham sido feitos por franceses. Foi necessário um americano de origem alemã, Maison, para depurar a questão Daumier [223]. Um alemão dedicou uma obra monumental aos retratos desenhados por Ingres [224]. Foi um anglo-saxão quem empreendeu o *corpus* de Delacroix. Mas será que os italianos fazem ouvir tantas lamentações porque os livros exaustivos sobre Rafael, Ticiano, Miguel Ângelo, Ghiberti, Donatello e os desenhos de Il Parmigianino foram escritos por anglo-saxões, alemães e húngaros?

Para Poussin, a França esteve a pique de conhecer outra decepção: a de ver celebrar no exterior o quinto centenário de sua morte. Essa decepção foi evitada graças à elegância de Cesare Gnudi, superintendente de Bolonha. Como eu lhe expusesse meu projeto de fazer essa exposição em 1963, ele me disse que já havia começado a prepará-la! Concordou em abrir mão da precedência, mas sob a condição de que se antecipasse a data da exposição do Louvre e da certeza de meu concurso para outra manifestação que ele faria no local: "*L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paessagio*", que devia abrir em 1962. Assinei-lhe, portanto, "um cheque em branco", dizendo-lhe que faria figurar o número de quadros que ele desejasse do Louvre para essa manifestação. Eis por que o centenário de Poussin foi celebrado com uma antecipação de três anos e por que a exposição de Bolonha contava com cinqüenta e três quadros e desenhos do Louvre, vinte e cinco dos quais de Poussin.

A primeira exposição de Poussin teve lugar, pois, no Louvre e foi realizada por um comitê formado por Charles Sterling, *sir* Anthony Blunt e eu. Essa manifestação, que agrupava três quartos da obra do artista, foi memorável. Fiz questão de que ela se realizasse no Louvre, em salas nobres, na escala de sua pintura; isso acarretou um trabalho considerável, pois foi necessário recobrir uma parede falsa a fim de ocultar as obras que ali se encontravam, as salas dos grandes clássicos e dos românticos franceses do século XIX. A exposição alcançou junto aos franceses um sucesso apenas limitado: noventa mil visitantes. Alguns anos depois, 1 milhão de visitantes acorriam para ver uma exposição de Picasso!

O catálogo feito por Anthony Blunt, o estudo a que ele pôde se entregar diante de tantos quadros confrontados constituíram fatores essenciais para a obra que o erudito inglês concluiria sete anos depois.

No decorrer deste livro, não tivemos oportunidade de citar numerosos *corpus* de iniciativa francesa? Essas citações representam apenas uma parte do que se realizou e continua a realizar-se, quase sempre para artistas menos conhecidos, o que é meritório. Inclusive, fundou-se para esse fim uma sociedade de edição cuja sigla é ARTHENA [225]. Deve-se considerar desprezíveis as coleções de monografias, estudos e catálogos de Marc Sandoz sobre os pintores da antiga Academia Real, antigos pensionários da "Escola dos Alunos Protegidos pelo Rei"?

Pode-se negligenciar, sobre esse ponto, o que se fez na província, como os trabalhos de Robert Mesuret em Toulouse [226], e os de Jean Boyer em Aix-en-Provence [227]? Só "belas-artes" merecem ser levadas em consideração? Nada significa, pois, a enorme pesquisa sobre *L'orfèvrerie du Languedoc du XIIe au XVIIIe siècle* conduzida por Jean Thuile e publicada em cinco volumes (1966-1969) por um corajoso editor de Montpellier sem nenhuma subvenção oficial; seguia ele, assim, o exemplo dado por Raymond Koechlin em 1924, que publicara, em dois volumes, mil e trezentos marfins góticos.

E que dizer de um erudito isolado como Pierre Miquel, que se dedicou, graças à obtenção de uma aposentadoria antecipada, a salvar do esquecimento o que eu chamei de "náufragos da história da arte", os pintores secundários do século XIX (entre os quais, apesar de tudo, Théodore Rousseau) e, não encontrando editor para esse gênero de estudos, se pôs a fazer tudo pessoalmente para reduzir ao mínimo as despesas gerais — edição, marketing, expedição?

Os franceses demonstraram freqüentemente uma preferência acentuada pelas publicações de documentos sobriamente comentados e permaneceram pouco acessíveis às especulações demasiado sutis sobre a obra de arte. Mas, enfim, com a reviravolta da *filologia* que André Chastel provocou através da *Revue de l'art*, por ele dirigida, não foram eles os últimos a praticar o estruturalismo! Sem dúvida os franceses demonstram pouco gosto por certos sentidos da *imagem*, que tem suas fontes nas insondáveis profundezas dos mitos, ainda que tenhamos visto Louis Hautecoeur se mostrar sensível a eles. Finalmente, o comentário sobre o sentido da imagem religiosa deve incontestavelmente à França, com Émile Mâle, seu impulso criador em nossos dias por André Grabar, que, transpondo os umbrais da relação imediata texto-imagem, aprofundou na forma suas estratificações míticas num domínio que muito deve à ciência francesa: a arte bizantina.

A verdade — denunciada com vigor por André Chastel — é o crescente subequipamento do material de trabalho que se acha à disposição dos historiadores de arte.

4

PAÍSES-BAIXOS

Tentou-se abarcar com um mesmo olhar a historiografia da Bélgica e a da Holanda. Afinal, esses "Países-Baixos" não formaram em certos momentos uma só região artística?

Foi isto, aliás, o que fez o pioneiro da pesquisa sobre a pintura do Norte, Alfred Michiels (1813-1892), nascido em Paris de um pai natural de Anvers; em quatro volumes, entre 1844 e 1848, escreveu ele a *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, obra em que insiste no contexto sociocultural, o que faz dele um precursor. Michiels não recuava diante das grandes pesquisas. De 1865 a 1876 ele retomava, desta vez em dez volumes, a *Histoire de la peinture flamande*.

Max. J. Friedländer seguiu o mesmo caminho para os artistas dos séculos XV e XVI, não distinguindo o que se achava de um ou do outro lado da foz do Escaut ou do Reno [228]. O Bureau Nacional de Documentação de Haia [229] prosseguiu no mesmo espírito o trabalho concernente à reunião da documentação da maneira mais ampla, estendendo-se tanto à pintura da Holanda quanto à da Bélgica, e isso até a época contemporânea. Esse notável organismo, único em seu gênero, nasceu do legado feito em 1930 ao Estado holandês pelo grande erudito C. Hofstede de Groot (1863-1930), que, depois de ter sido diretor do Mauritshuis de Haia, foi conservador do gabinete das estampas de Amsterdam [230]. Em língua inglesa e alemã, publicou ele em dez volumes o *Catálogo racional da obra dos mais eminentes pintores holandeses do século XVII* [231]. O conjunto da documentação e as notas de Hofstede de Groot serviram, pois, de núcleo para esse Bureau de Documentação que outro erudito holandês — de quem já falamos no capítulo "O saber enciclopédico" —, Frits Lugt [232], enriqueceu com suas doações. O Dr. Hans Schneider foi seu primeiro diretor. Foi o Rijksbureau que editou os repertórios dos catálogos de venda de Frits Lugt. O Dr. Gerson, que por muito tempo geriu esse organismo com espírito empreendedor e metódico, aperfeiçoou o instrumento de trabalho criando um índice fundado no sistema decimal, um fichário por nomes de artistas e um mapa de todos os quadros holandeses e flamengos aparecidos nos catálogos de leilões e exposições. Desde 1945 o Bureau publica periodicamente uma bibliografia da arte holandesa e flamenga (que se estende inclusive aos jornais).

No próprio título de seu livro, Hofstede de Groot afirmava que seu trabalho se "baseava na obra de John Smith". Este era um *marchand* de Londres que, de 1829 a 1842, realizara em oito volumes o que ele chamava de "catálogo racional das obras dos mais eminentes pintores holandeses, flamengos e franceses, com sua biografia e suas principais obras, e os preços alcançados por estas em venda pública no continente e na Inglaterra nas coleções particulares, indicações sobre seus alunos e imitadores". Tudo isso está contido num longo título à maneira dos livros dos séculos XVII e XVIII [233].

Hofstede de Groot trabalhou nos tomos I e II com a assistência de W. R. Valentiner (1880-1958), erudito alemão nascido em Karlsruhe, então no início de uma carreira que foi bastante movimentada. Recomendado por Bode e J. P. Morgan, Valentiner entra no *staff* do Metropolitan Museum of Art de Nova York, mas por pouco tempo, pois em 1914 deve servir no exército alemão. Retorna aos Estados Unidos, onde prossegue sua carreira museológica, terminada no North Carolina Museum of Art em Raleigh, na Carolina do Norte. Sua especialidade era a arte holandesa, notadamente Rembrandt, Frans Hals e Peter de Hooch. Organizou numerosas exposições nos Estados Unidos e fundou dois periódicos, *Art in America* (1913-1931) e *Art Quarterly* (1938-1942) [234].

Hofstede de Groot escreveu em língua inglesa seu Catálogo comentado. Antes (1906) publicou outro livro, não mais sobre as obras, mas sobre os documentos: *Estudo sobre as fontes da história da arte na Holanda* [235]. Dessa vez ele o publicou em alemão; o holandês Raymond Van Marle escreveu em 1931-1932, em francês, sua *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, e em inglês sua *História das escolas de pintura italianas* [236]. Nessa época, os eruditos que pertenciam a um país cuja língua tinha um alcance restrito tomavam o cuidado de publicar suas pesquisas numa das línguas universais do globo. Nem sempre será assim na segunda metade do século, quando o fascismo e o nazismo desencadearão o racismo, que nunca é tão virulento como quando degenera em particularismo, o que complicará a tarefa dos historiadores.

Mais ou menos na mesma época em que a Holanda, a Bélgica se equipava com um serviço geral de documentação, organismo dependente do Instituto Real do Patrimônio Artístico instalado em Bruxelas em 1934, no vasto conjunto dos edifícios dos Museus do Cinqüentenário. Esse instituto desempenhou um papel de relevo na conservação do patrimônio belga. Seu fundador e primeiro diretor foi Paul Coremans (1908-1965) [237], sábio físico e químico que — tendo a seu lado um restaurador de grande talento, Philippot, e um adjunto, René Sneyers, que continuou sua obra quando ele desapareceu prematuramente — trabalhou no sentido de tornar metódicos processos de restauração até ali empíricos, acautelando-se contra a posição anglo-saxônica, que proíbe fazer intervir nesse domínio considerações outras que não as pretensamente científicas. Desse modo ele procedeu à restauração do *Cordeiro místico* de Van Eyck e da *Descida da cruz* de Rubens, instituindo para controlar esta última operação uma comissão internacional da qual fui presidente. Sua reconhecida competência fazia com que o mundo inteiro recorresse a ele e chegou-se a dizer que "era encontrado onde quer que uma obra-prima estivesse em perigo". A eficácia de sua ação era assegurada por seu senso diplomático.

Nas comissões dos começos do ICOM [238], então restritas e formando verdadeiras "frátrias", cada um dos membros não temia aguçar a ponta de sua opinião. A impetuosidade de Cesare Brandi, os ímpetos do próprio signatário destas linhas, a cordialidade risonha de Paul Fierens faziam face à impassibilidade britânica representada por *sir* Philip Hendy, apoiada pela fleugma do holandês Van Schendel, cujas opiniões só se podiam adivinhar pelas baforadas mais ou menos intensas que ele tirava de seu cachimbo. Paul Coremans desempenhava o papel de moderador. Encontrava sempre uma solução de acordo com a opinião majoritária, que era então de temperança — era também a sua —, mas formulando-a de maneira a não se chocar com os partidários do radicalismo. O dom das línguas facilitava-lhe esse instinto de comunicação. Mas ele se impunha pelo exemplo que dava de uma generosidade ao mesmo tempo do espírito e do coração que induz o homem, obedecendo a uma vocação, a consagrar a esta toda a sua vida.

As duas grandes escolas de pintura de Flandres e da Holanda drenaram as maiores correntes de erudição. A arquitetura e a escultura desempenharam durante muito tempo um papel menor nas pesquisas.

Se a arqueologia sempre conseguiu se expressar em revistas especializadas, se alguns grandes monumentos, como a catedral de Tournai e a igreja de Halle, tiveram a boa sorte de beneficiar-se dos grandes volumes ricamente ilustrados da coleção *Ars belgica*, dirigida por Paul Colin, por muito tempo só se encontraram informações sobre a arquitetura dos séculos XVII e XVIII na Bélgica nas obras de Paul Parent, *L'architecture des Pays Bas. XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles* (1926) ou *L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant 1598-1713*, publicada em Haia em 1926, e *L'architecture religieuse à l'époque de Rubens* (1943) de Thibaut de Mézières, três obras em língua francesa. Obra-prima do barroco, a Grand'Place de Bruxelas não tem monografia e é preciso ir procurar informações no velho mas excelente guia de Bruxelas, de Des Marez [239].

Recentemente, manifestou-se um grande interesse pela arquitetura civil privada, a dos palácios ou dos castelos. Para dá-los a conhecer, Marie Fredericq-Lilar, professora da Universidade de Bruxelas, fundou uma revista, *Casas de ontem e de hoje* [240], e foi encarregada dessa parte para os volumes do *Inventaire du patrimoine* referente à cidade de Gand, repleta de habitações antigas.

Na Holanda, assinalarei como de primeira importância a obra, felizmente escrita em inglês, de Katharina Fremantle sobre o palácio real

de Amsterdam [241]. Quem, seduzido pelo patético dos *gratchen*, onde se miram velhas casas de todos os estilos, não passou, muitas vezes indiferente, diante do enorme edifício do antigo palácio da cidade, perfilando sua massa compacta sobre o *Dam*? E, no entanto, esse monumento é uma das criações mais notáveis do século XVII europeu, tão rico de humanidade. Katharina Fremantle entregou-lhe sua alma. É, na Europa, o único conjunto *cívico* que se pode opor a tantos monumentos suntuosos da arquitetura realenga ou principesca; caberia à democrática Holanda criar essa ilustração do princípio republicano, única em seu gênero. Realizada após o tratado de Munster, foi concebida como um símbolo da paz que faz reinar a justiça, a ordem, a riqueza e a harmonia, pensamento fortemente inscrito na simbólica figurada do monumento que tem suas fontes num conhecimento aprofundado da arte antiga. Essa iconologia tantas vezes criada pelas necessidades da causa é por vezes sutil. Certamente é correto que Arion, sobre seu delfim, presida ao departamento de Seguros (tão importantes nesse país marítimo), e a queda de Faetonte não está em seu lugar na agência de bancarrotas? Se foi possível encontrar na Holanda um arquiteto (Van Campen) para construir esse monumento vitruviano, a prática da escultura monumental estava tão pouco difundida nesse país que para as alegorias e a decoração esculpidas era preciso dirigir-se a um antuerpiano, Artus Quellien, irmão do pintor Erasmo, que é mais conhecido dos historiadores de arte. Mas, como fará Le Brun a Versalhes, Van Campen desenhou todos os motivos; Artus Quellien foi colocado à margem, e esse artista influenciável modificou seu estilo flamengo um pouco empolado para tirar dele um elegante classicismo, mais apropriado para encarnar as "idéias" figuradas nas alegorias, atendendo assim aos desejos de seus comanditários.

O maneirismo é um dos grandes momentos da escultura européia. Suscitou nos Países-Baixos dois artistas que são sem dúvida os mais poderosos inovadores dessa época em tal domínio, mas que foram ambos chamados a trabalhar fora de sua pátria. Felizmente, a tese de doutorado de Lars Olaf Larson sobre o "batavo" Adriaen de Vries, que trabalhou em Praga e na Baviera, é em alemão; o acesso a ela é, pois, fácil para os historiadores de arte, mas a monografia de Elisabeth Danhens sobre o flamengo chamado Jean de Bologne é em língua flamenga [242], o que lhe restringe o alcance. Remontando às fontes, Larson, em seu catálogo [243], filtrou o que fora publicado por E. von Strohmer, demasiado generoso, em 1924.

Devemos ser reconhecidos ao belga Henri Hymans (1836-1912) por ter tido a feliz idéia de traduzir em 1882, num francês elegante e esclarecido por comentários, o terrível *sabir* de baixo-alemão em que está escrito o livro-chave dos antigos pintores neerlandeses: o *Schilderboek* de Karel Van Mander [244]. Assim, se os especialistas precisam sempre recorrer ao texto original, os historiadores de arte podem ter acesso ao pensamento do velho pintor humanista.

O conjunto dos Museus Reais de Belas-Artes de Bruxelas foi um centro de pesquisas e de estudos. Hippolyte Fierens-Gevaert (1879-1926) precedeu seu filho no posto de conservador-chefe desses museus. Antes de sua morte, trabalhou numa *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, cujo terceiro volume foi escrito pelo referido filho (1926-1930).

Paul Fierens (1895-1952) residiu por muito tempo em Paris, onde freqüentou os meios literários e artísticos e praticou o jornalismo e a poesia. Em 1934, decidiu instalar-se em Bruxelas; será conservador e depois conservador-chefe dos Museus Reais de Belas-Artes de Bruxelas; era seu conservador em 1947 e teve o mérito de refazer-lhe o catálogo. Interessou-se muito pelos artistas contemporâneos. Sob sua direção foi executada *L'art en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, obra fundamental, única desse gênero e dessa importância já realizada e da qual se fizeram várias reedições.

Paul Fierens deveu a sua inteligência, cultura e cordialidade ao fato de ocupar um dos primeiros lugares no mundo museológico após a Segunda Guerra Mundial. Essas qualidades, acrescidas ao fato de pertencer a um país "neutro", faziam dele o presidente sonhado por todos os tipos de colóquios, congressos e comissões. Esperava-se sempre seu discurso de encerramento, ou de fim de banquete, cheio de espírito e de atenções para cada um dos participantes. Não admira, pois, que por unanimidade ele tenha sido elevado em 1949 à presidência da Associação Internacional dos Críticos de Arte, em via de formação.

Pode-se dizer que Léo Van Puyvelde (1882-1965) era exatamente o oposto de Paul Fierens. Professor da Universidade de Liège, foi também conservador-chefe dos Museus Reais antes deste último. Devemos-lhe várias obras e numerosos artigos sobre a pintura flamenga antiga dos primitivos no século XVII. A mais importante, sem dúvida, é aquela em que pela primeira vez ele fez o recenseamento dos *Esquisses de Rubens* (1940, 2ª ed. 1948). Infelizmente, seus julgamentos sofriam um pouco de uma personalização que o levava sempre a considerar suas opiniões como palavras do Evangelho e de um espírito de contradição que o impelia automaticamente a ir contra as "idéias recebidas". Sua pena era de bom grado fértil em idéias acres sobre os historiadores de arte (esquecido de que ele próprio era um deles) e mostrava em suas atribuições uma auto-suficiência não raro prejudicial ao seu discernimento.

Aliás, essa atitude não era exclusiva dele. A peculiaridade da crítica de arte e da história da arte na Bélgica é uma ênfase polêmica que não raro chega à injúria. Muitos autores darão a seus escritos o feitio de um panfleto.

Roger de la Pasture de Tournai é a mesma pessoa que o Rogier Van der Weyden de Bruxelas? Seria necessário incorporar a sua obra ou distinguir dela o agrupamento reunido sob o nome de Mestre de Flémalle (também chamado de Mérode)? Robert Campin é o Mestre

de Flémalle? Hubrecht Van Eyck existiu realmente ou é apenas um mito, o único pintor de quem se teriam as provas históricas de ter trabalhado sob o nome de Jan? Bruegel o Velho foi um humanista ou simplesmente esse "excêntrico" que Van Mander nos descreve? Rubens levou efetivamente uma vida principesca, pintou de fato os quadros vendidos sob o seu nome, ou não passava de um hábil chefe de ateliê? Snyders não teria sido o verdadeiro executor das obras de Rubens? Tais foram os principais objetos de discórdia da história da pintura na Bélgica, levando por vezes a serem interpelados, como os heróis de Homero, Henri Hymans, Émile Renders, Hulin de Loo, Jules Destrée, Roger Bardley, Georges Marlier, Léo Van Puyvelde, Paul Colin (um dos mais violentos), personalidades belgas às quais se misturaram muitos autores que escreviam num tom mais objetivo em língua alemã (M. J. Friedländer, Winkler, Schmarsow, Schwewe) ou francesa (Charles de Tolnay).

Como a Holanda não estava dividida em duas comunidades lingüísticas, a controvérsia ali se mostrou mais calma.

As mais agudas das polêmicas belgas diziam respeito aos primitivos. O melhor meio de fazer cessar esse tom era empreender sistematicamente o estudo científico das obras dessa época tão contestada. Foi o que fez em 1951 um professor da Universidade de Louvain, Jacques Lavalleye (1900-1974), a quem toda uma geração de estudantes deveu uma notável *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art* [245], muitas vezes reeditada. Foi ele o promotor, com Paul Coremans, do Centro Nacional de Pesquisas dos Primitivos Alemães, que presidiu desde sua fundação. O objetivo era realizar um inventário internacional com vistas à publicação de um *Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux*, geralmente designada pelo nome de *Corpus des primitifs flamands*. Os volumes se estruturam sobre as obras flamengas conservadas neste ou naquele museu ou região. Tratava-se, desta feita, de catálogos precedidos de uma exposição *in extenso* dos documentos e de um texto que tinha o caráter objetivo de um relatório apoiado numa bibliografia completa. O próprio Jacques Lavalleye redigiu a obra publicada em 1964 sobre os quadros flamengos conservados em Urbino e resolveu assim o enigma dos *Retratos* de homens ilustres do *studiolo* de Frederico de Montefeltro, provando que eles eram de Juste de Gand. Infelizmente, por falta de verbas, a publicação foi interrompida e a última obra, consagrada ao Hôtel-Dieu de Beaune, data de 1973.

A pintura nos Países-Baixos do Norte e do Sul comporta dois trechos de resistência sobre os quais os eruditos se encarniçam há mais de um século e que parecem inesgotáveis. Para um e outro se coloca o problema, incessantemente questionado, de definição da obra. Evoquei no capítulo "Connoisseurship" como o problema evoluíra para Rembrandt e qual é sua situação atual. Não houve tantas discussões para os desenhos dos quais o conservador do Albertina de Viena, Otto Benesh, fez o catálogo [246].

Quanto a Rubens, a primeira tentativa de enumeração da obra é o livro de Michiels, escrito em francês, *Catalogue des tableaux et dessins de Rubens* (1854). Mas a verdadeira pedra fundamental foi colocada pelo antuerpiano Max Rooses (1839-1914), que escreveu em francês *L'oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et description des tableaux et dessins*. "O número dos trabalhos do mestre", escrevia ele no seu prefácio de 1886, "é de natureza a assustar aquele que empreende descrevê-los." E no entanto ele o consegue: em 1892 aparecia o sexto e último volume. Max Rooses não era outro senão o conservador do Museu Plantin-Moretus de Antuérpia, que é a antiga impressora desse nome fundada por Christophe Plantin (1514-1589), vindo de Tours em 1549, que funcionou até 1876 e chegou até nós com todo o material que possuía então. Sem dúvida foi esse ambiente que inspirou a seu conservador uma recorrência tão grande à gravura das obras de Rubens, preferindo esse modo de ilustração ao da reprodução dos próprios quadros, o que torna seu livro tão precioso. Aliás, numa de suas primeiras obras (publicada em flamengo), não tinha ele estudado a gravura antuerpiana [247]?

Antuérpia, nos séculos XVI e XVII, viu prosperar uma verdadeira indústria da imagem para distribuí-la pelo mundo inteiro. Não há por que admirar-se de que a *Descida da cruz* de Rubens tenha sido reproduzida em tantos exemplares na América espanhola, no Brasil e até em Goa: foram os missais editados pela casa Plantin-Moretus que a divulgaram.

Esse papel de veículo das formas e das idéias pela imagem, no qual tantas vezes insistiu Jean Adhémar, foi compreendido por um historiador belga, A. J. J. Delen, que realizou uma verdadeira enciclopédia da gravura neerlandesa [248].

Desde então, os estudos sobre esse gigante da pintura se acumularam. Enquanto a obra de Rembrandt tende a emagrecer, a de Rubens sofre sempre os efeitos da inflação, como mostraram as exposições organizadas em 1977, o ano Rubens [249]. É a esse fenômeno que se deve atribuir o fato de o último trabalho (1980), dedicado, desta vez por um americano, aos esboços de Rubens [250], registrar um número muito maior dessas obras que o do precitado Léo Van Puyvelde?

No entanto, haverá um dia, e em trinta e seis volumes programados, treze dos quais já publicados, uma espécie de bíblia rubeniana. Esse catálogo traz o nome de *Corpus rubenianum Ludwig Burchard*, porque realizado a partir da enorme documentação reunida desde 1920 por esse sábio alemão, nascido em 1886 e que, emigrado em Londres, aí morreu em 1960. Sua documentação e sua biblioteca atraíam as cobiças de várias instituições em todo o mundo, mas em 1962 sua viúva e seu filho as doaram à cidade de Antuérpia, encarregada de constituir o *corpus* que fora projetado pelo falecido professor. Reunindo o fruto de suas pesquisas ao material já coletado por Max Rooses, a cidade de Antuérpia

constituiu um *Rubenianum*, cujo objeto se estende à arte flamenga do século XVII, e conseguiu anexá-lo à casa de Rubens instalando-o num prédio situado junto à casa dos arcabuzeiros, que ela pôde adquirir da Província, que se encontra atrás do jardim da casa de Rubens. Era uma solução verdadeiramente feliz, já que foi a confraria dos arcabuzeiros que, em 1611, encomendou ao mestre a célebre *Descida da cruz*, hoje na catedral de Antuérpia [251].

Enquanto se depurava a obra de Rembrandt, sua biografia era cada vez mais conhecida. Em 1979 [252], dois eruditos acrescentaram um grande número de documentos aos que haviam sido publicados por Hofstede de Groot em seus *Quellenstudien*.

O primeiro catálogo de Bruegel o Velho foi feito de 1904 a 1907 para os desenhos e gravuras de René Van Bastelaer (1865-1940) [253] e para os quadros de Georges Hulin de Loo. Em seguida, as obras em alemão de Gustav Gluck (1932) e depois as em francês de Charles de Tolnay (1937) trarão outras exegeses.

Pouco a pouco, no curso do século, o estudo da pintura se estendeu a um número cada vez maior de obras e gêneros. Deve-se ao sueco Ingvar Bergström um estudo de conjunto sobre a natureza-morta holandesa, publicado em 1947 [254]. Por outro lado, o impacto do caravaggismo na Holanda foi estudado por um inglês, Benedict Nicolson, com *Hendrick Terbrugghen* (1959) [255]. Sobre o mesmo assunto, pode-se citar ainda a obra de J. Richard Hudson sobre *Gerrit van Honthorst* (1959) [256].

Estudos particulares foram feitos sobre a pintura de gênero na Flandres por diversos historiadores belgas. A noção de "pequeno mestre" é flutuante. Jan Bruegel, o filho de Peter, outrora considerado como tal porque praticava o "gênero", elevou-se agora, em razão da qualidade de sua pintura, particularmente a das flores e das alegorias, ao nível de grande mestre [257]. Um alemão, Klaus Ertz, realizou o *corpus* de seus quadros [258]. O mesmo autor empreendeu estudar as pinturas flamengas no círculo dos grandes mestres e o primeiro a quem ele dedicou um livro é Jan Bruegel, o Jovem, filho do precedente, que mudou a ortografia de seu nome [259].

5

INGLATERRA

A Inglaterra foi durante muito tempo o país mais atrasado da Europa no que concerne ao ensino da história da arte. Depois, bruscamente, diversas oportunidades de que ela soube se aproveitar alçaram-na a uma situação de primeiro plano nesse domínio.

O antagonismo universidade-museu não existe na Inglaterra. Na metade do século passado, havia nesse país uma rica tradição de erudição, ligada essencialmente ao museu e à arqueologia, mas não existia ensinamento artístico propriamente dito. O pintor *sir* Charles Eastlake (1793-1865), diretor da National Gallery de Londres e presidente da Royal Academy, recebera em 1833, e de novo em 1836, a oferta de uma cátedra na Universidade, mas recusou-a. Em 1869, entretanto, Felix Slade, que em 1857 conhecera Waagen, o diretor do Museu de Berlim, fez antes de sua morte um legado para a criação de três cátedras universitárias, em Oxford, Cambridge e Londres. Em Oxford foi eleito John Ruskin (1819-1900), romancista e esteta prolixo e apaixonado. Seu ensino foi tão pouco "universitário" que essa experiência deteve a expansão do ensino das belas-artes nas faculdades.

A história da arte era ensinada de maneira pragmática nos museus para a formação do pessoal. Era assim no Victoria and Albert Museum de Londres, grupo ao mesmo tempo científico e artístico criado após a exposição de 1851 por iniciativa do príncipe Albert. Roger Fry e posteriormente Tancred Borenius pronunciaram aí conferências de história da arte.

Em Cambridge, porém, como se fazia na Espanha e na Itália, a arqueologia antiga era ensinada porque fazia parte das humanidades. O mesmo acontecia em Aberdeen, em Sheffield e em Manchester; na Irlanda, Dublin se distinguia pelo ensino da arqueologia céltica.

Em 1881 aparece uma verdadeira cátedra de história da arte no University College de Liverpool; fundada para comemorar William Roscoe, teve a ilustrá-la o nome de *sir* Martin Cosway; as tentativas feitas para organizar uma escola de belas-artes nessa cidade fracassaram; reduziram-se à criação de uma cátedra de arquitetura, aquela que, dentre as belas-artes, sempre foi privilegiada na Inglaterra; nela se ensinou arqueologia clássica e medieval. Foi também uma cátedra de teoria e história da arquitetura que se fundou na Universidade de Edimburgo em 1872.

Será preciso esperar quase meio século para ver a situação mudar, graças à iniciativa privada. A idéia de fundar no quadro da Universidade de Londres um instituto consagrado ao estudo da história da arte, semelhante ao do Fogg Museum em Harvard, coube a um homem que exercera diversas funções oficiais nos Estados Unidos e no Canadá: *lord* Lee of Fareham. Para tanto, formou ele um comitê em que figurava notadamente *sir* Robert Witt (1872-1952), que, com sua esposa, constituíra a partir de 1920 uma iconoteca para uso dos pesquisadores. Witt tivera a idéia de comprar em duplicata todas as revistas de arte e todos os catálogos de venda do mundo inteiro para fazer deles classificações tipológicas por artistas. Para *lord* Lee of Fareham, o encontro com Samuel Courtauld (1876-1947) em julho de 1929 foi providencial: Courtauld iria fornecer o capital necessário. As proscrições engendradas pelos distúrbios civis não raro têm por efeito enriquecer o estrangeiro de elementos de elite da nação que deles é vítima, pois são estes que se exilam. Com a revogação do Edito de Nantes, a Inglaterra ganhou admiráveis ourives, e a Suíça, a arte da relojoaria. Le Courtauld, que deixou por convicção religiosa a ilha de Oléron, quando da revogação do Edito de Nantes, praticava na Inglaterra a ourivesaria. No início do século XIX, um de seus descendentes fundou uma manufatura de seda que permaneceu florescente até os nossos dias, o que permitiu a Samuel Courtauld exercer o mecenato em grande escala. Em 1921 ele doou 50 mil libras à Tate Gallery para a aquisição de impressionistas, e é a ele que Londres deve ter no Covent Garden um dos melhores teatros de ópera do mundo. Em 1930 Courtauld forneceu os fundos para o Instituto que receberia o seu nome na Universidade de Londres e que rapidamente se beneficiou de outras doações da parte do *marchand lord* Duveen, do grande colecionador Herbert Cook, de Norman Wilkinson, que em 1934 lhe legou 70 mil libras destinadas à fundação de um laboratório, e de *lady* Witt, que legou a iconoteca que constituíra com seu marido.

À morte de Mrs. Courtauld, em 1931, Samuel instalou o Instituto no belo palácio construído por Robert Adam, do qual fizera sua residência em Portman Square. Em 1947 ele doava ao Instituto sua rica coleção de impressionistas, que, posteriormente, foi retirada de Portman Square e instalada em Woburn Square. Em 1984, coleções e Instituto foram novamente reunidos num palácio construído em Somerset House por William Chambers e que foi colocado pelo governo e pelo Parlamento à disposição do Instituto por noventa e nove anos.

O Instituto se propunha interessar-se pela história da arte "sob todas as suas formas, do começo da era cristã até os nossos dias". Os objetivos principais eram organizar o ensino e promover a pesquisa. Houve desde o princípio um leque de cursos bastante completo e viram-se eruditos até então pouco conhecidos chamados a divulgar sua ciência.

Pouco depois de sua fundação, sempre graças à iniciativa de *lord* Lee of Fareham e aos fundos fornecidos por Samuel Courtauld, o Instituto não deixava escapar para a Inglaterra a oportunidade de se enriquecer com a contribuição de um instituto de história da arte que fugia da Alemanha nazista e inaugurava uma ordem de pesquisa totalmente nova: o Instituto Warburg de Hamburgo [260]. Era 1933. Em 1934, ensinavam em Courtauld os alemães Fritz Saxl (Renascimento), Freyhan (arte gótica alemã), Walter Friedländer (Claude Lorrain e Poussin) e Ruhemann, chamado a tornar-se o restaurador-chefe da National Gallery (técnicos dos mestres antigos).

Em 1947, W. G. Constable teve que passar a direção do Instituto a Tom Boase, decano do Hertford College de Oxford. Começou então o longo reinado de Anthony Blunt, que durante trinta anos o marcou com seu rigor científico e seu sentido do universal.

Os dois institutos, Warburg e Courtauld, continuaram paralelos, mas acabaram por reunir suas publicações, sob o título de *Journal of Courtauld and Warburg Institutes*.

A iniciativa de *lord* Lee of Fareham e de Samuel Courtauld desencadeou na Grã-Bretanha o surto da história da arte no ensino universitário. Em 1947 o Instituto Courtauld era o único departamento universitário em que se podia adquirir um diploma em história da arte; hoje, pode-se seguir cursos de história da arte em mais de vinte instituições, sem contar as escolas politécnicas que dispõem de um departamento especial para esse fim.

Se eruditos ingleses — e, entre estes, alemães recém-naturalizados — levaram suas pesquisas para fora de seu país, de um modo geral, ao contrário do que se fez na Itália, na península ibérica e na França, a exploração da arte que floresceu nas ilhas britânicas foi realizada quase que exclusivamente por gente do país e de maneira bastante completa [261].

Existe uma *História da arte inglesa*, dirigida por Tom Boase e editada em Oxford [262], cuja publicação é muito lenta, já que, começada em 1952, em 1978 ainda compreendia apenas oito volumes, dos onze previstos para a coleção completa. Feita para os estudantes universitários, comporta uma útil bibliografia.

Foi a arquitetura que provocou mais estudos e pesquisas, estas últimas conduzidas a princípio por arquitetos. Em nenhum outro país essa profissão se acha tão fortemente estruturada, em nenhum lugar é mais forte a coesão entre esses homens da arte, orgulhosos de uma tradição que remonta ao século XVII.

Em 1852, Wyatt Papeworth publicava o *Architectural Publication Society's Dictionnary*. No fim do século, *sir* Reginald Blomfield realizara uma conjunto considerável de estudos sobre a arquitetura do Renascimento e em 1896 começava um recenseamento monumental da cidade de Londres (*London Survey Committee monographs*), que prosseguiu até nossos dias, enquanto no ano seguinte se fundava a revista *Country Life*, que iria dedicar-se aos castelos. Mas o primeiro volume do inventário dos monumentos históricos da Inglaterra só foi publicado em 1952.

Por volta dos anos 1920 manifesta-se a personalidade dominante de A. T. Bolton, conservador do Sir John Soane's Museum desde 1917. Esse museu, que é a antiga habitação de *sir* John Soane (1753-1837), construída por ele próprio, conservou intactas todas as suas coleções de obras antigas e quadros, suas esculturas de Flaxman e as próprias plantas, modelos e mapas de Soane. É, pois, um importante centro de estudos.

Em 1922, Bolton publicava uma monografia em dois volumes sobre Robert Adam, mas sobretudo fundava a Wren Society, que publicou o *corpus* dos desenhos do mestre, terminado em vinte volumes vinte anos mais tarde (1943).

Em nenhum lugar como na Inglaterra se atribuiu tamanha importância para a história da arquitetura aos desenhos, mapas e plantas. Muitos acervos desses desenhos foram publicados. O Royal Institute of British Architects não possui um fabuloso tesouro de duzentos e cinqüenta mil desenhos? Corajosamente, em 1968, empreendeu ele a publicação do catálogo ao mesmo tempo que a de uma série de monografias.

A Inglaterra teve a sorte de não conhecer esse desprezo do barroco que em todos os demais países da Europa iria retardar as pesquisas sobre os monumentos dessa natureza. Os efeitos da estética barroca, que aliás são apenas esporádicos, não foram sentidos como tais; para os britânicos, a arquitetura, apesar das diferenças de estilo, conheceu um desenvolvimento regular desde Inigo Jones até John Nash. Quanto à tendência propriamente clássica, Richardson mostrava seu desenvolvimento em 1924 na obra intitulada *Monumental Classic Architecture in England*. Todos os grandes arquitetos dessa época se beneficiaram de uma monografia: Adam, Soane, Chambers, Hawksmoor, Vanbrugh, Nash, Wyatt, Kent, Holland, Archer, Gibbs, Campbell, Hope, Cameron, Wyatville, Jones, Wren, Bruce, Cockerell.

Entretanto, os estudos sobre a época vitoriana têm seu ponto de partida em 1928 com o *Gothic Revival* de Kenneth Clark (1903-1983) [263], cujo sucesso é atestado por seis edições sucessivas, e em 1972 o herói do neogótico, Pugin, tem sua monografia feita por P. Staton.

Durante muito tempo os arquitetos detiveram em suas mãos a história da arquitetura. Quando em 1927 o americano Fiske Kimball, o *enfant terrible* da história da arquitetura [264], provou por um dossiê irrefutável que *lord* Burlington fora um verdadeiro arquiteto, num artigo do *Royal Institute of British Architects Journal*, houve um escândalo na corporação. Em que estava ele se metendo? Fizeram-lhe sentir sua presunção no mesmo periódico, onde o próprio *sir* Reginald Blomfield tomou da pena para refutá-lo. Hoje, já ninguém contesta o papel desempenhado na criação do "palladianismo" pelo fidalgo *whig*.

No entanto, uma nova orientação iria manifestar-se após a entrada em cena de dois historiadores de arte emigrados da Alemanha e naturalizados ingleses: Nicolaus Pevsner, ex-conservador do Museu de Dresden,

e Rudolf Wittkower. A arquitetura inglesa deixaria de ser tratada como um verdadeiro produto indígena, e teve tudo a ganhar ao ser estudada no contexto da arte européia. *Sir* Nicolaus Pevsner, que já conhecemos, ao tornar-se professor universitário na Inglaterra, assumiu durante um quarto de século a enorme tarefa da publicação de seus *Buildings in England*, coletânea descritiva completa em quarenta e cinco volumes.

Quanto a Rudolf Wittkower, que foi, como vimos, diretor do Instituto Warburg, cujo espírito foi por ele perpetuado, trouxe uma contribuição preciosa à tradição inglesa, pois estudou Palladio na fonte [265], e em 1974 publicava uma obra sobre *Palladio and English Palladianism*. Divulgou também os teóricos ingleses da arquitetura [266].

Os anos que sucedem à Segunda Guerra Mundial foram preciosos para a história da arquitetura inglesa. Esses anos viram aparecer em 1954 esse maravilhoso instrumento de pesquisas que é o *Biographical Dictionnary of English Architects* de H. M. Colvin e, no mesmo ano, o *Dictionnary of Medieval Architects* de John Harvey, enquanto em 1957 se fundava a Society of Architectural Historians, que empreenderia a publicação de fontes e estudos.

Sucede que na Inglaterra, onde os arquivos são mais bem conservados que alhures, os registros do que na França chamaríamos de "Contas dos Edifícios do Rei" são bastante completos. Howard Colvin dirigiu a publicação desses preciosos documentos sobre as "Obras Reais" datadas de 1066 a 1850 [267]. Ainda em 1954, para a *Pelican History of Art Collection*, dirigida por Nicolaus Pevsner [268], *sir* John Summerson, em sua *Architecture in Britain 1530-1830*, traçava a curva de desenvolvimento dos três séculos da grande tradição monumental inglesa. Conservador do Sir John Soane's Museum desde 1945, John Summerson ainda pertence um pouco à tradição britânica segundo a qual só um arquiteto poderia tratar da arquitetura. Tinha ele, com efeito, trabalhado em ateliês de arquitetura no University College de Londres. Devem-se-lhe várias publicações, notadamente sobre Nash, Ben Nicholson e *sir* John Soane. Foi *Slade Professor* em Oxford e depois em Cambridge.

Apaixonados pelos pássaros, pelas flores, pela natureza, os ingleses deviam dedicar um interesse particular à arquitetura dos castelos e casas de campo.

Em nenhum outro país esse gênero de expressões artísticas que são as residências senhoriais e as nobres moradas tem tanto valor como neste, que, preservado das invasões e das revoluções — e também, em nossos dias, das extorsões do fisco —, conservou em suas províncias numerosas habitações com todo o seu mobiliário acumulado ao longo dos séculos e grande parte de suas coleções artísticas. Para dar apenas um exemplo, na Exposição Reynolds organizada para a França em setembro de 1985, vieram quadros de Kenwood House, Greenwich, Oxford Randolph Hotel, Blenheim Palace, Chatworth, Castle Howard, etc.

Algo de análogo seria impensável na França, onde só o castelo de Chantilly, reconstruído pelo duque de Aumale no fim do século XIX e doado por este ao Institut de France, conservou as preciosas coleções de livros, quadros, desenhos e arquivos que esse grande amador de arte havia reunido.

Um organismo privado de salvaguarda dos testemunhos do passado ou das belezas da natureza foi instituído em 1895, o National Trust, que incentivou a abertura ao público de numerosos castelos e jardins e adquiriu algumas dessas moradas, transformando por vezes os membros da família em usufrutuários perpétuos.

Vimos que em 1897 era publicada a famosa revista *Country Life*, que, diz John Harris, "ia ser o fórum da história da arquitetura rural"[269].

Essas residências são sempre caras aos ingleses dos *week-ends*, seja como ocupantes (quando podem conservá-las), seja como turistas. Suscitaram o devotamento de James Lees-Milne, que assegurou o secretariado da seção das *Country Houses* ao National Trust. Quando era estudante em Oxford, ele se indignara com o vandalismo que imperava a expensas desses tesouros insubstituíveis. Publicou diversas obras sobre as diferentes épocas desses castelos — *The Age of Adam*, 1947, *The Tudor Renaissance*, em 1951, *The Age of Inigo Jones*, em 1953. Devem-se-lhe também, editados por *Country Life*, dois volumes sobre a decoração interior das casas de cidade ou de campo.

O triunfo desse grande estilo inglês foi a exposição organizada pelo Conselho da Europa em Londres, em 1972, na Royal Academy e no Victoria and Albert Museum: *The Age of Neo-classicism*. O catálogo é uma obra-prima de erudição.

Estendemo-nos um pouco sobre a história da arquitetura, ainda que tenhamos resumido bastante o impressionante atestado que dela forneceu John Harris em 1975[270] e não a tenhamos examinado no que concerne à arqueologia, igualmente muito fértil. Francis Bond fez a primeira grande síntese da arquitetura gótica em 1905[271] e desenvolveu suas pesquisas nos anos subseqüentes. Para a arte românica, as duas obras essenciais se devem a A. W. Clapham[272].

A moda da castelologia apoderou-se assim da Inglaterra depois da Segunda Guerra Mundial. Inúmeros são as monografias e os estudos regionais. A Inglaterra tem a boa sorte de possuir um repertório muito extenso levantado por J. Cathart King, intitulado *Castellanum anglicanum*[273], compreendendo não só os castelos como as casas-fortalezas, as torres isoladas, as cidades-fortalezas e os mosteiros fortificados. Provido de um glossário, esse inventário, que se estende da metade do século XI à morte de Henrique VIII, conta nada menos que dois mil e quinhentos números.

O primeiro clássico sobre a miniatura inglesa foi a obra de E. G. Millar, contemporâneo das de Lauer e H. Martin sobre a miniatura francesa e da de Goldschmidt sobre a miniatura alemã[274].

Uma das especialidades da Inglaterra é o vivo interesse que esse país sempre demonstrou pelo mobiliário (*furnitures*) e pelas artes menores. Numerosos são os estudos sobre os estilos das artes decorativas. Nesse domínio, o Victoria and Albert Museum permaneceu fiel à vocação que lhe deu seu fundador, o príncipe Albert.

A história da pintura não mostra a mesma coerência nem a mesma continuidade que a da arquitetura. O primeiro centro de estudos foi a National Gallery de Londres, cujo primeiro conservador foi *sir* Charles Eastlake, mais tarde seu diretor de 1843 até sua morte[275]. *Sir* Charles Eastlake procurou informar-se dos progressos da erudição alemã e inclusive traduziu os trabalhos do berlinense Franz Kugler sobre as escolas de pintura italianas[276]. Mas, sendo ele próprio pintor, apaixonou-se pela técnica pictórica, traduzindo a obra de Goethe sobre a teoria das cores e realizando um estudo sobre a história da técnica pictórica[277].

John Ruskin, como vimos, ocupou o primeiro lugar na crítica de arte da segunda metade do século XIX. Sua contribuição para a crítica de arte contemporânea, de Turner aos pré-rafaelitas, é considerável (5 vols., 1843-1860).

Enquanto a França possuía a *Gazette des beaux-arts* desde 1854, enquanto nos países germânicos se fundavam em 1876 o *Repertorium für Kunstwissenschatf* e os diferentes *Jahrbücher* (anuários), em 1900 a Inglaterra não tinha ainda nenhuma revista de erudição; essa lacuna foi preenchida em 1903 pela fundação do *Burlington Magazine*, sempre ativo até os nossos dias.

Dos pintores da idade de ouro, Hogarth, sem dúvida por causa de suas repercussões literárias, foi um dos primeiros a despertar o interesse dos historiadores, isso desde o século XVIII. Hoje, os estudiosos dispõem do catálogo completo de suas obras por R. B. Beckett[278]; o mesmo historiador publicou a correspondência e os discursos de John Constable[279].

Por volta de 1900, *sir* Walter Armstrong é o principal historiador da pintura inglesa, realizando o catálogo de Gainsborough em 1904[280], escrevendo uma monografia de Reynolds em 1900[281] e outra sobre Turner em 1907.

Elis Waterhouse renovou recentemente os estudos de Armstrong sobre Gainsborough e Reynolds[282]. O imenso material legado por Turner à nação fazia dele um objeto de estudos privilegiado. Em 1909, A. J. Finberg realizava o inventário de seus desenhos[283]. Quanto a Constable, Gustave Reynolds publicava em 1984 o catálogo das obras da segunda parte de sua vida[284].

Se a Inglaterra deu grandes arqueólogos à história da Antiguidade, da arte bizantina e do Extremo-Oriente, sua contribuição para o estudo da arte européia fora da Grã-Bretanha é bastante restrita, salvo no que concerne às obras estrangeiras, realmente numerosas, conservadas nesse país. Foram os conservadores da National Gallery de Londres que, a

partir de 1946, numa série de publicações relativas às diferentes escolas de pintura, deram o exemplo do catálogo "crítico", tão "crítico", aliás, que se chegou a dizer que esse museu ilustre já não possuía quadros de mestres, mas apenas obras "atribuídas"!

Deve-se reter os nomes dos pesquisadores obstinados que procederam a essa revisão severa qe repousa num total conhecimento das opiniões emitidas: Martin Davies (escola francesa e escolas primitivas do Norte), Michael Levey (escola alemã e escola italiana), Neil Maclaren (escola holandesa), Gregory Martin (escola flamenga), Cecil Gould (escola italiana).

Alguns estudos podem parecer um pouco superficiais. Assim, Jean Adhémar, ourives na matéria, julgava um tanto "antecipado" o catálogo de Jean Clouet realizado por Peter Mellen em 1974: "Teria ganhado", diz ele, "com uma maturação mais longa." Poder-se-ia fazer a mesma censura a Joan Evans para seu livro sobre *A arquitetura monástica na França do Renascimento à Revolução*, escrito em 1964; mas, sem embargo de alguns erros de datação, como não ser reconhecido à filha do sábio que descobriu Cnossos por ter revelado uma faceta da arte francesa clássica absolutamente ignorada dos autóctones [285]?

Entretanto, um erudito dedicou toda uma linha de pesquisas a territórios exteriores à ilha e foi o mais célebre historiador fora de seu país e um dos mais notáveis do nosso tempo: *sir* Anthony Blunt (1907-1983) [286].

Blunt foi aluno da Universidade de Cambridge e sua primeira obra, que marcou época, foi uma dissertação universitária sobre as teorias artísticas de 1450 a 1600 [287]. Poder-se-ia pensar que esse trabalho abriria a carreira de um erudito propenso às especulações da ideologia. Mas toda a seqüência de sua vida afirmará um historiador de arte estrito, sempre o mais perto possível dos fatos e dos documentos; mostrar-se-á hostil tanto à *Geistesgeschichte* de Dvoràk quanto à sociologia da arte de Hauser. Desprezava também o *victorian emotionalism*. Blunt era o erudito estrito. No entanto, em 1937, não fizera ele parte do Instituto Warburg? Deixou-o ao cabo de dois anos para ligar-se à direção do Instituto Courtauld, aí permanecendo durante todo o período de formação desse organismo, do qual deveria tornar-se diretor em 1947, função que ocupou durante trinta anos (até 1974). Em 1945 foi distinguido como conservador (*surveyor*) das coleções reais, posto em que sucedeu a Keneth Clark e que lhe valeu o título de nobreza, mas que ele considerava como um cargo muito sério, empreendendo com John Wilde a publicação dos desenhos de Windsor e assegurando ele próprio a da escola francesa com Margaret Whinney.

O grande eixo de sua carreira de pesquisador foi Poussin. A partir de 1939, publicava ele o catálogo dos desenhos desse artista com Walter Friedländer. Quanto ao catálogo das pinturas, ele o publicou sozinho, precedido de um estudo sobre o artista, em 1966-1967. Seu primeiro

propósito foi publicar os escritos de Poussin e interpretá-los em relação à filosofia de seu tempo. Era o coroamento de trinta anos de estudos, durante os quais publicou outros livros centrados no classicismo francês: *François Mansart* (1941), *Philibert Delorme* (1958) e, para a *Pelican History of Art*, uma síntese notável sobre *A arte e a arquitetura na França de 1500 a 1700* (1953) [288].

Em 1965, entretanto, a Summer School in Sicily de Robertson, dependente da British School de Roma (onde ele permanecera em 1933-1934), encomendou-lhe a direção de uma campanha fotográfica que servirá ao seu livro *Sicilian Baroque* (1968). Blunt passava assim da França à Itália e do classicismo ao barroco. Prosseguiria nesse caminho em 1978 com uma obra sobre a arquitetura em Nápoles nas épocas barroca e rococó e em 1982 com um *Guia da Roma barroca* [289]. Em 1974 dedicava uma monografia a Borromini.

Nessa carreira, uma única "escapada" para a arte inglesa: um estudo sobre *William Blake* (1959). Quanto a seu livro sobre *Seurat* (1965), não é incompatível com seu gosto pelo classicismo, mas seu *Guernica* (1964) correspondia antes ao apelo do barroco e, como veremos, sem dúvida, a suas secretas simpatias políticas.

O nome desse perfeito *gentleman* é um daqueles cuja assinatura consta em meu livro de ouro. Além disso, muitas vezes tive oportunidade de encontrar *sir* Anthony Blunt no escritório de Portman Square e, no prefácio da exposição Poussin, evoquei o prazer de sua conversa numa época em que ainda nos podíamos sentir bem aconchegados no *home* pelo *smog*, prazer hoje proibido, pois os fogos de turfa, em torno dos quais os londrinos gostavam de reunir-se no inverno, provocaram muitas vítimas por asfixia, já que sua espessa fumaça se fixava nos pulmões em conseqüência do nevoeiro.

Era um homem de curiosidade requintada. Havia em Blunt uma receptividade mais ampla do que o exigia o *cant*, sem que todavia ele ultrapassasse essa reserva exigida pela obrigação de não cair numa cordialidade demasiado encontradiça uma vez atravessado o *Channel* e pela qual no entanto se deixam levar alguns insulares, por pouco que haja neles um grão de galês, de escocês, de irlandês... ou de *cockney*... A mesma ética o fazia desdenhar o *humour* tantas vezes atribuído a seus compatriotas.

Aristocrata de aparência, elegante mas sóbrio, tudo nele era bom gosto e medida. Nada da altivez de um *lord* Clark. Quem diria que esse homem, que encarnava tão bem certas tradições de seu país, foi durante toda a sua vida um espião? Com ele, que antena não tinham os sovietes até na corte da Inglaterra! Foi preciso ouvi-lo um dia (em 1979) confessar na televisão que era comunista desde seus tempos de Cambridge, tendo jurado então, com um grupo de condiscípulos, converter a Inglaterra ao marxismo.

Quando foi revelada essa atividade subversiva, Blunt estava aposentado e não longe de seu fim. Nenhuma perseguição foi movida contra

ele. Mas, a título póstumo, o ministro das Finanças lhe fez uma afronta que, se tivesse chegado ao seu conhecimento, sem dúvida o teria atingido direto no coração: ele desejara que a *Rebeca na fonte* de Poussin que ele possuía fosse aceita pelo fisco inglês como doação por conta de sua herança. O ministro decidiu que nas coleções da nação não podia entrar nenhuma obra que tivesse pertencido a um "traidor". No entanto, o Instituto Courtauld mostrou-se menos difícil, aceitando o legado de seus manuscritos, livros, fotografias e também de seus direitos autorais.

Em suas disposições testamentárias, Blunt mostrou que apesar de tudo não era totalmente desprovido de senso de humor, prevendo um legado em favor de seu porteiro, "por ter mantido a imprensa à distância quando me achava em dificuldade"! De fato, sua porta foi sitiada pelos foliculários e *paparazzi* quando se descobriu que o maior historiador de arte da Inglaterra era um espião! A vida desse esteta, agente duplo que utilizava como escudo uma erudição que não era falsa aparência, tem todos os ingredientes de um romance. Aliás, foi ela que inspirou o personagem de Jonatham Blake, figura central de *La gloire du traître*, que o romancista francês Bernard Sichère publicou um ano depois de sua morte.

6

PAÍSES GERMÂNICOS

I. À MARGEM DA FILOSOFIA

Em 1750 publicava-se na Alemanha uma obra em latim intitulada *Aestetica*, da autoria de Alexandre Gottlieb Baumgartem (1714-1762), professor da Universidade de Frankfurt. O objeto desse livro era uma análise das percepções conducentes, quanto ao ouvido e à vista, à apreensão do belo. Vinda do grego *aisthêtikos* [290], que quer dizer sensação, a palavra não era bem escolhida para designar as especulações que haveriam de levar ao que se chamará de "ciência do belo". Não obstante, logo foi admitida e impulsionou as dissertações que, no fim do século XVIII e começo do XIX, levariam os filósofos a especular sobre o belo.

Se bem que nosso propósito descarte em princípio os escritos sobre a arte não ligados a algum objeto concreto ou a um processo histórico, parece-nos impossível não evocar, pelo menos brevemente, tais especulações, tanto o pensamento filosófico, impregnado de idealismo, influiu na história da arte de língua alemã desde as origens até os nossos dias, em que ele encontrou seu pleno desabrochar tanto em Lukács, Ernst Cassirer e Worringer quanto nos trabalhos oriundos da escola da Warburg, enquanto a história da arte na França — a exemplo da filosofia, aliás — era dominada pelo positivismo.

Desde o início os filósofos alemães colocaram a arte num nível muito elevado, sob o signo da transcendência. Toda a filosofia germânica moderna decorre de Emmanuel Kant (1724-1804), o anticartesiano, restaurador da metafísica, à qual o conduz um certo método "crítico" da lógica. O próprio Kant se estendeu amplamente sobre o tema da estética, vendo no juízo estético um prazer superior ao prazer sensível, que nasce da *forma* do objeto, por oposição ao elemento material da sensação, o que é uma maneira de colocar uma pedra de tropeço para o difícil problema da *mimesis*. A arte é um jogo, e a superioridade do prazer que ela proporciona consiste em ser desinteressada, já que constitui uma *finalidade sem fim*. O juízo estético, como o processo artístico que o provoca, purifica os sentidos e desse modo coloca a imaginação num estado de liberdade criativa. Somente através da arte pode o homem libertar-se da necessidade da natureza e do entendimento. Kant reabilitou assim a subjetividade do sentimento. "A função da arte é dar-nos

neste mundo uma experiência, mas puramente subjetiva, da reconciliação da natureza com a liberdade. Todo juízo estético tem valor teleológico, isto é, realiza no sujeito o fim do universo, que é o de tender à unidade do espírito. Experimenta-se assim a alegria de perceber o universal no singular, graças à repercussão da finalidade do todo em cada uma de suas partes. Essa alegria, que é uma felicidade de conquista do absoluto sobre as determinações restritivas, constitui a essência da arte: é a contemplação deslumbrante da unidade da natureza e do espírito." [291]

Formado no ambiente do *Sturm und Drang*, contemporâneo na idade madura e na velhice do desabrochar do romantismo, Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) leva ainda mais longe a significação do gesto artístico. Sem temer a redundância, em 1800 ele intitula um de seus tratados *O sistema do idealismo transcendental* [292]. Faz do gênio (*ingenium*) a base de seu conceito da arte. A arte, para ele, tem uma função filosófica eminente. É ela que substitui o conhecimento transcendental; a arte é uma revelação da beleza incorpórea e inata, eterna, não gerada, de que a beleza sensível nada mais oferece que o reflexo envilecido. Fiel discípulo de Winckelmann, Schelling considera que a Antiguidade realizou a abordagem mais completa da beleza. Ao contrário do que sucede na França na mesma época, a nostalgia da Grécia é um dos fatores do romantismo alemão. Partindo de Dresden no século XVIII, essa aspiração à Grécia encontra seu centro em Munique no século seguinte. Ainda príncipe herdeiro, o futuro Luís I dizia: "Não descansarei enquanto Munique não ombrear com Atenas." Na realidade, a cidade que ele reconstruiu inspirava-se em Florença e em Roma, mas os museus agrupados em torno da Königsplatz eram uma restituição do antigo; o núcleo original, com os Propileus, tinha sido a Gliptoteca, edificada entre 1816 e 1830 para abrigar os frontões do templo de Júpiter Pan-Helênico em Egina, descobertos em 1810 e comprados em 1812 pelo rei Maximiliano. Filósofo e professor, em 1827 Schelling será nomeado pelo monarca como conservador-geral de suas coleções; a ele estará reservada a honra de apresentar as esculturas de Egina, restauradas pelo escultor dinamarquês Bertel Thorwaldsen, cujo ateliê ficava em Roma e que era então considerado capaz de igualar o antigo, senão mesmo de ultrapassá-lo. Nessa ocasião Schelling escreveu um ensaio sobre essas obras prestigiosas.

Para celebrar a Antiguidade, Schelling reencontrou o tom oracular com o qual Goethe, em seu *Erwin de Steinbach*, cantava a excelência da arte gótica. A perfeita osmose dos deuses e das estátuas conduz à inteligência da filosofia estética. A estatuária antiga atesta o tempo em que se caminhava e se respirava num povo de deuses. A mitologia é animada pelos poderes do símbolo "que transfigura o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal sorte que a idéia na imagem permanece sempre infinitamente eficaz e inacessível". A arte é, por conseguinte, uma epifania, um milagre. "Se a intuição estética nada mais é que a intuição transcendental tornada objetiva, segue-se que a arte é o único *organon* verdadeiro e eterno, ao mesmo tempo que o único documento da filosofia, testemunha permanente do que esta pode representar exteriormente, quero dizer, do inconsciente, no agir e no produzir e de sua identidade original com o consciente. Eis por que a arte é para o filósofo a coisa mais elevada, aquela que abre de certa forma o Santo dos Santos [...]." [293]

Desconhecido na França, a repercussão de Schelling não ultrapassou os meios filosóficos germânicos. Ao contrário, o pensamento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) teve um alcance considerável, a ponto de um filósofo francês, Merleau-Ponty, poder dizer que ele estava na origem de tudo o que se fizera de grande ao longo de um século.

No oceano movediço das obras de Hegel, uma ilhota é constituída por um *Curso de estética*, que é mais um conjunto de textos acumulados de 1819 a 1829 que um tratado discursivo.

O Belo, para Hegel, é um momento do Absoluto, e a Arte, que não deve imitar o mundo, mas revelá-lo, é mais verdadeira que o mundo, porquanto o eleva, graças à redenção da beleza, à verdade que ele ocultava. A missão da arte é despertar o homem para o humano que nele reside. Hostil ao subjetivismo romântico, Hegel acredita que o artista não deve exaltar o seu Eu singular, cumprindo-lhe evitar tanto o obstáculo do racionalismo quanto o do finalismo; para além de si mesmo, deve fazer de sua obra uma concentração do humano, e a forma deve moldar esse conteúdo que o obseda.

A riqueza da filosofia de Hegel e sua influência provêm sem dúvida de que nela a dialética está sempre ligada à historicidade. Em seu *Manual de estética*, aliás, esboçou ele uma história da arte que parte do estádio simbólico, onde conteúdo e forma estão à procura um do outro, atinge a altura do Sagrado, transpõe os limites do Sublime, tomada de consciência do espiritual em si, e por fim conhece a realização do classicismo, cujo protótipo é o templo grego; a perfeição deste reside na "totalidade fechada que deixa transparecer sua finalidade, sua destinação, através de todas as suas formas e transforma em beleza pela música das proporções o que elas têm de meramente utilitário", enquanto resplende a glória do corpo humano irradiando os poderes da alma e do espírito. Depois "o deus feito de mármore o cede aos deus que se faz carne". O pior defeito do deus grego, diz Hegel, não é ser demasiado humano, mas sê-lo demasiado pouco. Do Deus que sofre nascerá um misticismo cujo *pathos* manterá a arte palpitante durante séculos. Para terminar, pensando em seu tempo, Hegel declara que a arte, "ao menos em sua destinação suprema, é para nós coisa do passado. Perdeu para nós sua verdade e sua vida".

Num sentido mais geral, o método do raciocínio hegeliano teve sobre a história uma influência considerável que vai repercutir na da

arte. Esse filósofo, que viveu numa época de grande aceleração da história, concebeu o processo racional pela oposição de uma antítese à proposição de uma tese, dando como resultado uma síntese.

Essa antítese não deve ser entendida como uma contradição, mas como uma oposição contida potencialmente na tese. É, pois, correlativa desta. Essa forma de pensamento habituou os historiadores a ver o desenrolar dos fatos como governado por esse movimento contrastado no interior de um *continuum*, que para Hegel pode ser dado como o *Zeitgeist* (espírito do tempo) ou, a mais longo prazo, pelo espírito nacional (*Volkgeist*). Formados pela dialética hegeliana, os historiadores de arte romperam com uma instituição canônica, a do pressuposto da insuperável perfeição antiga; pouco a pouco habituam-se a ver a evolução das formas dominada pela sucessão dos estilos em reação uns aos outros.

Essa situação eminente da filosofia nos países de língua germânica, Alemanha, Áustria e Suíça, fez dessa região um terreno fecundo para a história da arte. A primeira cátedra constituída na Universidade de Königsberg foi fundada em 1825; inicialmente extraordinária, ela se tornou ordinária em 1830. Em seguida aparece em Berlim uma cátedra ordinária confiada a Waagen. Segue-se Viena, em 1852 [294].

Entretanto, os historiadores de arte serão durante muito tempo pouco estimados pelos estetas que detêm as cátedras de filosofia. Em 1840, August Wilhelm Schlegel (1767-1845), que dera em 1829, em Berlim, um curso que tinha por tema "Teoria e história geral das belas-artes", não impedira a nomeação de um professor especializado em história da arte na Universidade de Bonn? Achava que os filósofos e os estetas falavam suficientemente da arte e que não havia necessidade de um especialista. Os próprios historiadores de arte não se envergonhavam de um ensino que recorria tanto à sensibilidade e ao gosto? Iriam empenhar-se em dar à sua matéria o caráter de uma ciência, em fazer dela uma *Kunstwissenschaft*, uma verdadeira "ciência da arte".

Em 1873, Moritz Thansing, professor da Universidade de Viena, chegou a declarar: "Posso conceber uma excelente história da arte, onde não haja lugar para a palavra 'belo'."

A necessidade de defender a seriedade dessa nova disciplina evidencia-se no primeiro congresso internacional de história da arte, reunido em Viena em 1873. Uma das resoluções desse congresso tendia a fazer ensinar a história da arte em todas as universidades. Até então, nas regiões de língua germânica só se professava essa disciplina nas escolas politécnicas (por causa da arquitetura — Zurique, Darmstadt, Kalrsruhe, Munique). Os estudantes que sentiam a vocação de historiadores da arte não encontravam professores para orientá-los. Carl Justi, que se tornaria célebre por um livro sobre Velásquez, publicado em 1886 [295], errou durante vários anos de cursos de pintura para faculdades de teologia, e dizia que se tivesse ido à universidade em 1860 em vez de 1850 se teria dedicado já aos dezoito anos à história da arte. Professor de filosofia em

Marburg em 1869, só se tornou professor de história da arte em 1872, primeiro em Bonn, depois em Berlim (1896). Depois de 1873 vêem-se surgir, seja suscitadas por fundações, seja criadas organicamente, cátedras de história da arte em Leipzig, Berlim, Bonn, Estrasburgo. Logo será a vez da *Kunstgeschichte* impor-se e fazer recuar a própria estética. Em 1912, no X Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Roma, o representante da Alemanha, Wilhelm Waetzold, podia dizer que nas vinte e uma universidades de seu país nada menos que quinze possuíam uma cátedra de história da arte.

II. A SOMBRA DE GOETHE

Goethe não é, pouco importa o que digam certos historiógrafos alemães [296], um "historiador de arte", já que nunca aborda a obra de arte sob o ângulo histórico. Não é tampouco um "escritor de arte", pelo menos no sentido em que o entendo neste livro [297]. À parte o texto de 1772 sobre a arte gótica, de grande elevação lírica, as numerosas páginas que consagrou à arte são graves dissertações em que ninguém imaginaria encontrar o poeta dos *Neue Lieder*.

No entanto, sua influência sobre a história da arte alemã foi considerável e nem sempre feliz. A maneira de encarar a arte gótica como o produto específico do gênio germânico teve por conseqüência lançar por um século os historiadores de arte alemães numa falsa pista. Por outro lado, preconizar o classicismo mais estrito, como ele o fazia, não equivalia a remar contra a corrente?

Goethe não é tampouco um esteta, e Schiller lhe reprovará a pouca atração pela filosofia e pelo pensamento abstrato [298].

Em 1772, contemplando a catedral de Estrasburgo, seu entusiasmo por esse gênio germânico é tal que ele apostrofa a Itália em termos que fazem desse rapaz de vinte e dois anos um notável panfletário: "Será que o gênio dos Antigos, surgindo de seu túmulo, não encadeou o teu, italiano? Tu te arrastaste ao pé dos restos majestosos para mendigar algumas propostas, remendaste as ruínas sagradas para fazer delas castelos de recreio..."

Será que ele teve algum remorso dessas invectivas quando regressou de sua viagem à Itália, que prolongou por dois anos (1786-1788), e quando, mais tarde, traduzindo a autobiografia de Benvenuto Cellini, sonhou por um momento alargar o assunto até fazer dele um estudo da cultura do Renascimento na Itália, o que o levou a preceder Burckhardt? Suas convicções clássicas, que não podiam ser melhor inspiradas ao aprendiz de artista senão pelo ensinamento tradicional, levaram-no a fundar uma academia em Weimar e a instituir ali exposições e concursos que tiveram pouco sucesso, a ponto de terem sido abandonados em 1805. Não é picante constatar que Goethe julgava com tanta severidade o "natura

lismo", oposto ao classicismo, que desprezava o paisagista C. D. Friedrich! — um dos artistas premiados no concurso de Weimar — a ponto de dizer que, "se se pendurassem suas telas ao avesso, não se veria nenhuma diferença"?

A revista *Os Propileus*[299], fundada em 1798 pelo editor Cotta e dirigida por Goethe, Schiller e o historiador de arte Heinrich Meyer, não alcançou sucesso e teve sua publicação interrompida ao cabo de seis números. Essa defesa e ilustração do classicismo contrariavam em demasia a irresistível propensão para o romantismo, do qual o próprio poeta dava o exemplo em algumas de suas obras. Goethe publicou nos *Propyläen* alguns de seus textos mais expressivos e mais normativos referentes às belas-artes, a *Introdução* e o *Laocoonte*, publicados em 1798, e o *Ensaio sobre a pintura de Diderot*, em 1799, diálogo pelo qual defende contra o enciclopedista as virtudes do ensino acadêmico. Seu entusiasmo por Winckelmann era tal que dedicou-lhe um livro: *Winckelmann e seu século*.

Goethe, que teria preferido viver na época de Sófocles, considerava que o ideal da arte "no estado puro" não se achava senão nas obras que nos vieram dos gregos. O grego é o instrumento de medida de que todos se servirão para julgar a arte. Todas as demais obras de arte devem ser apreciadas em relação às circunstâncias de seu aparecimento; só a arte grega escapa a esse relativismo; é intemporal, é absoluta.

Para Goethe, a arte é um mundo de conhecimento paralelo ao da ciência. É a mediadora do indizível. Não tem por missão imitar o real. Goethe se opõe, portanto, ao naturalismo romântico — cumpre transcendê-lo pelo *estilo*. O estilo é para ele uma espécie de transfiguração do real através da qual "a arte chega enfim ao conhecimento mais e mais preciso das propriedades das coisas e de sua maneira de ser". O estilo é precedido de duas outras etapas que alguns artistas não ultrapassam: a *imitação*, situação passiva, e a *maneira*, que é a linguagem própria que cada artista cria para si.

Goethe não foi senão o corifeu do classicismo. Felizmente suas contradições lhe proporcionaram muitas intuições que ultrapassavam o seu tempo. Não é espantoso que esse rapsodo da arte grega tenha afirmado uma continuidade entre as formas mais humildes da arte, como a tatuagem do corpo nas sociedades primitivas e nas sociedades modernas? Não se estava já a ouvir Worringer ou Malraux? Sem dúvida ele deve a Kant seu senso da "totalidade". Já em seu primeiro livro, em 1772, ele insiste: "As partes surgem unificadas numa totalidade eterna [...], as inumeráveis partes fundem-se em massas unidas [...], uma arte viva, que forma uma totalidade [...]." Lévi-Strauss vê nessa nova metodologia científica, que ele enuncia em nome do duplo princípio da autonomia e da coerência, uma das fontes remotas do pensamento gestaltista.

Goethe foi o primeiro a lançar a idéia de um patrimônio artístico universal que era necessário conservar: "As obras de arte antigas pertencem como tais a toda a humanidade culta; aquele que as possui tem o dever de zelar por sua manutenção."

Durante todo o século XIX, Goethe foi reverenciado na Alemanha pelos meios universitários. Chegou-se inclusive a considerá-lo como "o maior historiador de arte alemão", o que, aliás, manifesta uma confusão que desde o princípio tivemos o cuidado de evitar entre história da arte e pensamento sobre a arte.

Wickhoff o estimava muito. Se Waagen o atacou, Hans Grimm, que se considerava seu herdeiro, defendeu-o com veemência, e eis o que dizia Konrad Fiedler, que, segundo vimos, devia abrir o caminho para a análise formal da obra de arte[300]: "Rico de ensinamento é o exemplo de Goethe, que durante toda a sua vida não cessou de procurar a essência íntima da criação artística e tentou, diante de cada obra que lhe era apresentada, com uma modéstia constantemente renovada, penetrar o sentido profundo cuja totalidade ele bem sabia que nenhuma teoria lhe podia comunicar."

III. DE BERLIM A BASILÉIA

Alguns grandes museus, em virtude da extensão de suas coleções, mas também porque, num ou noutro momento, tiveram na direção um sábio eminente, contribuíram ativamente para o estudo da história da arte.

O primeiro museu que estimulou poetas, estetas e historiadores de arte foi o de Dresden. Winckelmann, que chamará a capital do Saxe de "Atenas do Norte", viu confirmar-se ali sua vocação de arqueólogo e Goethe foi iniciado na pintura por Adam Friedrich, que também acolhera Winckelmann. Nos últimos anos do século, a cidade se transforma no centro vivo do romantismo artístico. No curso do verão de 1798, os irmãos Schlegel atraem para lá diversos filósofos, poetas ou artistas, entre eles Fichte, Schelling, Novalis, Caroline Schlegel, esposa de um deles (August Wilhelm, o pastelista) e Dorothea Stock. Todo esse mundo passava horas a dissertar na célebre galeria. O eco dessas conversações inspira o diálogo de August Wilhelm intitulado *Os quadros*[301]. Nele discorrem três (*sic*) interlocutores: Luísa, que encarna sua esposa Caroline, Walter, que representa ao mesmo tempo ele próprio e seu irmão Friedrich, e enfim Wackenroder, dissimulado sob o pseudônimo de Reinhold, e o poeta Ludwig Tieck. Cada um desses personagens comenta seus quadros preferidos. Arte e poesia trocam assim suas virtudes.

Vencedores de Napoleão, os aliados admiraram muito o seu museu quando foram a Paris em 1814. Suscitou ele a admiração de Friedrich Wilhelm, que iria criar em Berlim uma nova célula museológica. Em 1809 ela fora reclamada como instrumento eficaz de educação por Whilhelm von Humboldt (1765-1835), irmão mais velho do célebre geógrafo, que recebera do ministro von Stein a incumbência de reorganizar o ensi-

no a fim de laicizá-lo e subtraí-lo às rotinas eclesiásticas que o sufocavam. É a essa iniciativa, nascida após o desastre de Iena — que estimulou na Prússia a consciência nacional —, que se deve fazer remontar o nascimento de um grande centro de cultura às margens do Spree.

O grupo museológico de Berlim seria chamado a tornar-se um dos centros mais intensos da história da arte no século XIX, tendo tido a sorte de contar por duas vezes, em sua direção, com um sábio de primeira linha.

O núcleo desse conjunto foi o que se chama hoje de *Altes Museum*, construído entre 1824 e 1829 pelo arquiteto Schinkel. Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) recebeu de Friedrich Wilhelm o encargo de dirigi-lo. Tendo realizado muitas viagens pela Itália, França, Inglaterra e Países-Baixos, publicou ele, na idade de vinte e oito anos, um livro sobre Hubrecht e Jan Van Eick [302] que era um monumento de erudição. A pintura do Norte solicitou particularmente a sua pesquisa; para coroar sua carreira, Waagen publicou uma vasta obra de síntese: *Manual das escolas de pintura alemãs e neerlandesas* [303].

Waagen teve, pois, que classificar, apresentar e catalogar a galeria real de pintura. Contou com os conselhos de Karl-Friedrich von Ruhmor (1785-1843). Este publicara em 1827 as *Pesquisas italianas* [304], que, após Lanzi, mostravam a arte da península sob um novo aspecto.

Submetendo a uma crítica severa as atribuições de seus predecessores, mais ainda que Lanzi, Ruhmor se desembaraçava dos aspectos anedóticos da carreira dos artistas. Modelo para a nascente erudição, essa obra teve um alcance considerável e Ruhmor foi chamado a dar seus pareceres para a organização dos grandes museus, como Berlim, Dresden e Copenhague.

Quanto a Waagen, sua reputação de museólogo e de erudito ultrapassava as fronteiras dos países germânicos. O czar Alexandre II enviou-o em 1861 a São Petersburgo para reclassificar e apresentar as coleções de pinturas que seu predecessor Nicolau I havia aumentado consideravelmente com prestigiosas obras-primas.

Como vimos, os grandes teóricos da história da arte em língua germânica não pertencem à Alemanha, mas à Áustria e à Suíça. A maior glória da escola propriamente alemã é um prussiano, e esse prussiano é um homem de museu: Wilhelm von Bode. Nascido perto de Magdeburg em 1845 e falecido em 1929, Bode une os dois séculos em que viveu. Toda a sua carreira se desenvolveu no museu em que iniciou sua carreira como assistente em 1872 para ascender ao posto de diretor-geral em 1905, quando se acabava de construir por sua iniciativa, na ponta da ilha dos museus, o Kaiser-Friedrich-Museum, que hoje, despojado de suas obras-primas expostas em Dahlem, na Berlim oriental, recebeu da RDA o nome da Bodemuseum.

O campo da história da arte ao qual Bode estendeu suas investigações é considerável e variado: a pintura holandesa do século XVII, a pintura e a escultura do Renascimento italiano, as estatuetas de bronze alemãs e italianas da mesma época, que ele exumou do esquecimento, os tapetes persas.

Seu trabalho mais considerável é sem dúvida *L'oeuvre complète de Rembrandt*, realizada com o concurso do conservador do gabinete das estampas de Amsterdam Hofstede de Groot e publicada em francês [305].

Uma bibliografia de Bode, estabelecida em 1915, totaliza quinhentos e quinze livros, catálogos ou ensaios; deve-se acrescentar-lhes mais cinqüenta, entre 1915 e 1929.

Para compreender a prodigiosa atividade de Bode, deve-se lembrar que nessa época havia um número imenso de obras de arte que colocavam problemas de identidade e que não foram estudadas, seja porque o seu autor se escondeu sob um anonimato que era preciso desvendar, seja porque estivessem providas de lendárias e falaciosas atribuições. Bode esmiuçou todo esse material, publicando catálogos de seu museu, mas também coleções particulares, vasculhando os acervos de todos os *marchands* da Europa. De bom grado executava perícias, aliás não venais — sua fortuna o dispensava disso —, pois soube preservar-se desse flagelo da perícia remunerada, que mais tarde deveria empanar a reputação de autênticos historiadores de arte. Seu método? Não tinha nenhum. Sua documentação? Era feita de compilação, já que não foi pesquisador de arquivos. Procedia por afirmações, sem demorar-se em demonstrações, que julgava ociosas, fiando-se em sua intuição. Muito imbuído de seu saber, manejava a polêmica de bom grado, com um espírito muito mordaz. Desprezava todo espírito de síntese e falava com desdém do método de Morelli, a quem perseguiu durante muito tempo com seus sarcasmos, tratando-o de charlatão. Este não contestara algumas de suas atribuições e impedira, pela campanha de opinião que desencadeara em Veneza, a compra pelo Museu de Berlim da *Tempestade* de Giorgione?

Na massa de julgamentos que ele proferiu houve muitas escórias e alguns lhe reprovam, em particular, esse busto de cera colorida de *Flora*, que ele atribuiu sem hesitação a Leonardo e comprou por alto preço para o seu museu, obra que é sem dúvida uma falsificação devida a Richard Cokle Lucas [306], modelador de cera do começo dos tempos vitorianos. Mas é próprio desses peritos, obcecados pela autoridade que se lhes reconhece, cometer tais erros. Isso acontece com os maiores! Salomon Reinach, M. J. Friedländer, Bredius. Toda a história da arte é balizada por falsificações que às vezes passaram por grandes obras-primas. Um erudito do Instituto Warburg, Otto Kurz (1908-1975), consagrou a essa arte da falsificação de todos os gêneros uma suma que foi publicada em inglês em 1948 e traduzida para o francês apenas em 1983 [307]. Aluno de Julius von Schlosser, Otto Kurz pertencia à fecunda, inesgotável escola de Viena. Foi chamado a Hamburgo por Fritz Saxl

e seguiu-o a Londres com o Instituto de que se tornou bibliotecário, ocupando depois uma cátedra de "história da tradição clássica". Seus conhecimentos eram imensos e suas curiosidades múltiplas, mas passou a vida mais a ensinar que a publicar. A revisão que ele fez da segunda edição da obra monumental de Julius von Schlosser sobre a literatura artística [308] prova sua abnegação, sua modéstia, seu apego ao mestre.

Waagen e Bode dedicaram-se sobretudo a uma atividade de *connoisseurs*. No imenso campo das obras que aguardavam sua identidade, eles partem para a descoberta. Na própria Berlim, diante dessas duas personalidades "museológicas", encontram-se respectivamente dois "historiadores de arte", Franz Kugler e Herman Grimm.

Natural da Pomerânia, tendo feito seus estudos na Universidade de Berlim, Franz Kugler (1800-1858) fez carreira na Administração da Cultura do Estado prussiano e escreveu inclusive um livro sobre o assunto: *A arte como objeto da administração do Estado*. Mas esse funcionário era poeta, dramaturgo, crítico da arte contemporânea e historiador de arte. Jakob Burckhardt foi seu aluno. Sua casa era um centro de reuniões artísticas e literárias. Era amigo do pintor Adolf Menzel e do arquiteto Schinkel. Seu mérito foi o de ter sido o primeiro a manifestar um espírito "mundialista" em seu *Manual da história da arte*, de que já falamos [309].

Com Hermann Grimm (1828-1901) estamos em presença de uma poderosa personalidade que se encontrará durante meio século em todas as encruzilhadas da história da arte. Foi professor em Berlim de 1872 a 1901. Não foi historiador de arte; pertencia a uma família de literatos, e devem-se-lhe também ensaios, novelas e até mesmo dramas; além disso, ainda escrevia sobre política. A idéia central de Grimm, que traz a herança romântica, é a de que na história só conta o homem excepcional, o herói, e segundo ele o melhor meio para penetrar o caráter de um artista consistia em fazer a sua biografia, o que reconduz um pouco ao tempo das origens. Desse modo ele contribui fortemente para o mito dos "grandes mestres", que, agora que a obra deles é examinada sob a lupa como todas as dos "pequenos", já não anima senão o "grande público". Essa noção do "grande público" aparece, aliás, nesse momento, e a forma biográfica que se lhe apresenta encontra numerosos leitores; assim, o livro de Julius Langbehn (1851-1904) sobre Rembrandt (1890) conhece um sucesso popular que se traduz em quarenta edições.

Grimm consagrou-se àqueles que nesse tempo eram conhecidos como os maiores: Rafael e Miguel Ângelo. Poder-se-ia ver esse estado de espírito exaltador dos super-homens em relação com Nietzsche. Udo Kultermann [310] distingue aí uma expressão dessa espécie de paranóia que a Alemanha conhece na época de Bismarck — mas será que toda a Europa não se acha sob o efeito dessa enfatuação do indivíduo, na Itália com Croce e D'Annunzio, na França com o culto do "eu" (Barrès e André Gide), na Inglaterra com Oscar Wilde?

Carl Justi (1832-1912) também se mostra apaixonado pelos "grandes mestres". Professará em Marburg e em Bonn. Tendo descoberto a importância de Winckelmann, seguiu-lhe os passos e de 1866 a 1872 escreveu sobre ele uma verdadeira suma em três volumes. Após o segundo volume, dirigiu-se à Itália para seguir as pegadas de seu herói. Interessa-se também por Miguel Ângelo (2 vols., 1900-1909). Opunha-se às teorias da influência do meio de Taine e, entretanto, quando escreveu seu livro mais célebre, *Velásquez e seu século* [311], apresentou um quadro da Espanha desse tempo, que se achava de certo modo satelitizada em torno de seu maior pintor. Seu entusiasmo, a forma como ele vivia intensamente a vida de seu herói, arrastaram-no a uma singular aventura. No terceiro volume ele publicava uma carta na qual Velásquez exprimia suas primeiras impressões ao chegar a Roma. Um colega avisado descobriu que ela era falsa. Na revista *Kunstchronik*, em 1905-1906, Justi confessa a trapaça como uma ficção literária, o que, pretendia ele, era perfeitamente visível! Todo o Landerneau da crítica se apossou dessa história. Udo Kultermann diz que o caso repercutiu até na França, onde se publicou um artigo sob o título "Um falsário alemão".

Justi era originário do Saxe. Era também da Alemanha Oriental, região onde floresce particularmente o espírito germanista, que provinha Gustav Dehio (1850-1932), que ensinou em Königsberg e depois em Estrasburgo. Dehio, que também era pintor, nasceu em Reval (hoje Tallin), na Estônia. Em outros capítulos já nos referimos aos serviços que ele prestou à história da arte. Aqui nos limitaremos a citar sua *História da arte alemã*, em oito volumes [312]. Dehio afirmava ser historiador, simplesmente historiador, julgando que os fatos prevaleciam sobre o enunciado das teorias. Era apaixonado pela arte de seu próprio país e, em oposição às "biografias" que floresciam em seu tempo, dizia: "Meu herói é o povo alemão." Sua honestidade arqueológica impediu-o de incorrer nos delírios do pangermanismo que se aplicava ao gótico, mas foi um dos que consideravam errôneo o conceito do Renascimento como decorrente, na Itália, da imitação dos antigos. Para ele, o Renascimento se manifestou ao mesmo tempo no Norte da Europa, onde Van Eyck se mostrou um pioneiro tanto quanto os florentinos. "O termo Renascimento", dizia ele, "deve aplicar-se tanto à catedral de Ulm quanto à de São Pedro de Roma."

Biógrafos, *connoisseurs* ou historiadores, todos esses sábios alemães se mostram pouco inclinados às teorias, nas quais se comprazem nesse mesmo momento os professores da escola de Viena e, em Basiléia, o suíço Wölfflin. Mas, para sermos justos, estará reservado a este último elucidar o formalismo do barroco, oposto ao clássico, e, paralelamente a ele, o alemão Cornelis Gurlitt estudava-lhe a arquitetura como historiador tanto na Alemanha como na Itália ou na França [313]. Quanto às teorias da escola de Viena, eram francamente contestadas.

August Schmarsow (1850-1936), que ensinou em Göttingen e mais tarde em Leipzig, empregou antes de Wölfflin o título de *Princípios*

fundamentais da história da arte. Mas fez desse livro uma obra de combate, atacando Wickhoff e Riegl no próprio terreno destes, como indica o título completo de sua obra, que se pode traduzir aproximadamente assim: "Princípios fundamentais da história da arte, para um estudo crítico da passagem da Antiguidade à Idade Média, discutidos e apresentados num espírito de continuidade sistemática."[314] Nesse texto escrito por uma pena temperada no ácido, adotava ele, portanto, o ponto de vista radicalmente oposto ao dos dois vienenses que haviam estudado esse momento crucial da arte do Ocidente, no qual Riegl via o despontar de um novo *Kunstwollen*.

Schmarsow representava uma posição racional, a ponto, dizia Werner Weisbach, de embasbacar seus alunos com fórmulas matemáticas. Mas para ele a ciência da arte está submetida a um relativismo que a faz depender do momento histórico, o que deve obrigar o teórico a reajustar incessantemente seus princípios. Schmarsow não se acantonou nas artes plásticas; estudou paralelamente as demais formas artísticas: música, literatura, teatro; insurgia-se contra qualquer generalização abusiva e particularmente contra essa noção quase metafísica de germanismo que prevalecia em seu tempo.

Em 1901 alguma coisa mudou em Berlim, pois no lugar de Grimm recorria-se a Wölfflin. Este tinha pelo menos em comum com seu predecessor a paixão pela documentação e a maneira como, para suas demonstrações, ele sabia manejar o aparelho de projeção. Pretendeu-se mesmo que sua famosa teoria dos cinco pares nascera da possibilidade de comparar duas imagens simultaneamente na tela. Lembremos que em 1910 o seminário de história da arte de Berlim contava com duzentas e cinqüenta pastas e quinze mil diapositivos. Por contraste, pode-se medir então o subequipamento francês, que um mecenas iria remediar[315].

Antes mesmo do fim do século, a Alemanha começava a acumular a documentação; o centro de arquivos fotográficos mais notável é o da Universidade de Marburg, em Hesse. O centro foi metodicamente constituído pelo professor Richard Hamann, que de 1913 a 1949 ocupou a cátedra de história da arte. Não se trata da reunião de provas fotográficas, mas sim de clichês especialmente executados em toda a Europa, notadamente na França. São em número de trezentos mil; a seção mais rica é a da Idade Média, em especial a escultura romana. Antes da última guerra, podia-se encontrar nas casas especializadas um bom número dessas admiráveis fotografias. O isolamento da RDA tirou a esse acervo de Marburg um pouco de seu poder de difusão. Felizmente ele foi poupado pela Segunda Guerra Mundial, responsável por tantas destruições na Alemanha.

A Alemanha sempre teve, em todos os domínios científicos, a paixão das enciclopédias, dos *corpus*, dos dicionários. Apesar do impacto sofrido por esse país em conseqüência da última guerra, esse gosto não se perdeu.

Admirador da arte rococó alemã, fui levado a deplorar que nesse país já não se desse atenção a esses prodigiosos poemas de glória que são os tetos civis ou religiosos dessa época[316], vertiginosas especulações sobre o espaço que, no domínio da pintura, constitui entre o Reno e o Danúbio a grande invenção do século XVIII, comparada com a qual a pintura de cavalete desempenha um papel modesto. E eis que meus votos se realizam. Sob a direção de Hermann Bauer e Bernhard Rupprecht, tem início um *corpus* dessas prodigiosas decorações de simbólica sutil e sábia geometria[317]. Dois volumes já foram publicados.

Também a Áustria, prosseguindo o impulso já dado por Riegl há um século, empreendeu um *corpus* de sua pintura monumental, mas a da Idade Média[318], assegurada pela Administração do Estado e pela Academia de Ciências.

A história da arte na Alemanha beneficia-se também de diversas fundações. A mais importante delas é, sem dúvida, a Fundação Thyssen, que financia principalmente a elaboração de catálogos sumários ou racionais e concede bolsas para associar estudantes a esse trabalho, no intuito de formá-los.

Como todas as grandes nações, a Alemanha dispõe no exterior de institutos científicos que oferecem a seu povo a possibilidade de estudar no próprio local. Dois deles merecem menção especial: o Instituto Alemão de Florença e a Biblioteca Hertziana de Roma. O primeiro apresenta a originalidade de explorar um acervo de documentação que provém de Jakob Burckhardt; edita uma revista e recebe bolsistas que publicam obras sobre a arte florentina. Quanto à Biblioteca Hertziana de Roma, é uma das instituições mais notáveis dedicadas à história da arte no mundo. Foi fundada por Henriette Hertz, que em 1904 comprou, sobre o monte Pincio, o extraordinário palácio em forma de apito entre as ruas Gregoriana e Sistina, que o pintor e arquiteto maneirista Federico Zuccari construíra para sua residência. Ali ela se alojou com suas coleções e a biblioteca que constituíra sobre o Renascimento e a cidade de Roma. Henriette herdou essa paixão por Roma que é uma tradição da cultura alemã desde Winckelmann, perpetuada no século XIX pelos nazarenos e Mommsen. Secundada pelo historiador de arte Ernst Steinmann, teve a idéia de erigir um instituto de história da arte para "promover a arte e a cultura do Renascimento em suas relações com Roma como ponto de origem da cultura européia". Essa fundação foi concretizada em 1910 sob a égide da Kaiser-Wilhelm Gesellschaft. É inaugurada em 1913, pouco tempo antes da morte da fundadora. Mas não por muito tempo, pois em 1915 a Itália entrou em guerra com a Alemanha e a biblioteca foi colocada sob seqüestro. Será devolvida à Alemanha depois da guerra; mas a Segunda Guerra Mundial ainda lhe fará conhecer aventuras, pois os nazistas a transportaram para a Alemanha. Repatriada em 1953, está ligada ao Instituto Max-Plank. Sua gestão foi confiada em 1947 ao conde Wolf Metternich, que lhe assegurou um grande impulso.

Este, antes da guerra, fora conservador das antiguidades da Renânia e professor na Universidade de Bonn, onde tive o privilégio de conhecê-lo, convidado por ele para fazer conferências. Quando o conflito eclodiu, ele recebeu do exército alemão a difícil missão de dirigir o serviço de "Proteção das obras de arte em territórios ocupados", cuja sede central era em Paris. Exerceu essa missão com tamanha eficácia e tato que atraiu a estima, a simpatia e o reconhecimento dos conservadores de museus da França.

Em pleno centro de Roma, a dois passos da ruidosa via del Tritone, a Biblioteca Hertziana é um asilo de paz em que os eruditos trabalham sob os tetos pintados por Federico Zuccari. A biblioteca tem apenas o papel passivo de adquirir e divulgar livros. Empreendeu um repertório de tudo quanto se escreveu sobre a arte e a cultura na Itália e nos países mediterrâneos em geral, resumo que compreenderá cinqüenta e cinco volumes. Recebe bolsistas de diversos países, notadamente dos Estados Unidos, através da Fundação Samuel Kress [319].

Sem dúvida os helvéticos de língua francesa ficarão chocados por verem nesta parte da obra as poucas linhas dedicadas ao seu país, já que um dos mais eminentes pesquisadores da Suíça, Waldemar Déonna, professor da Universidade de Genebra, era um antiguizante cujo estudo comparativo sobre a escultura grega e a escultura medieval foi citado no capítulo "A vida das formas". A Universidade de Basiléia foi o grande centro dos estudos sobre a arte na Suíça, visto que ali ensinaram sucessivamente Burckhardt e Wölfflin. Em seguida a cátedra de história da arte foi brilhantemente ilustrada por toda uma série de professores: Paul Ganz, a quem se deve uma *História da arte na Suíça* [320] e a iniciativa de um precioso anuário [321]; Hans Hahnloser, que, entre outras coisas, escreveu uma obra exaustiva sobre Villard de Honnecourt, dirigiu uma grande publicação da *Pala d'oro* de São Marcos de Veneza, foi um dos iniciadores do *Corpus Vitrearum Medii Aevi* [322] e, tendo reunido uma coleção de impressionistas, doou-a ao museu de sua cidade natal; e, finalmente, Hans Reinhardt (1902-1984). A atividade deste último, que estudou na École des Chartes, foi a de um medievalista. Seu campo de investigação estendeu-se à Suíça e à França. Foi antes da Segunda Guerra Mundial que ele empreendeu sua obra sobre a catedral de Basiléia, escrita em alemão [323]. Mas foi em francês que esse grande amigo da Alsácia redigiu sua *Cathédrale de Reims* (1963) e sua *Cathédrale de Strasbourg* (1972) [324].

A polêmica entre os professores da escola de Viena e os da Alemanha foi por vezes calorosa. Ofendido pelos ataques de Schmarsow, Wickhoff chegaria a dizer: "É uma vergonha que numa universidade como a de Leipzig, onde há uma tradição histórica tão notável, a cátedra de história da arte seja ocupada por um homem que não tem nenhuma idéia da pesquisa histórica, que nada compreende dos problemas fundamentais da história." [325]

Vinte anos mais tarde, porém, Viena e a Alemanha tornariam a unir-se, quando Fritz Saxl foi chamado por Aby Warburg para dirigir o centro que este acabara de criar; Fritz Saxl mandou chamar Erwin Panofsky, que ia professar na recriada universidade de Hamburgo. Ali nasceria um centro de estudos que ultrapassaria a simples história historicizante.

Por outro lado, reivindicando Riegl, professores austríacos e alemães se unem numa vontade de elaborar por um esforço comum princípios de análise da obra capazes de elevar a história da arte à altura de uma disciplina deveras científica, publicando em comum, para esse fim, vários coletâneas de estudos [326].

Como já dissemos, alguns desses princípios, notadamente os que o austríaco Sedlmayr está elaborando, têm suas origens nos da *Gestalt*.

Mas o nazismo iria privar a Alemanha desse grande centro intelectual de vocação universal que haveria de fecundar a *intelligentsia* anglo-saxônica.

7

ESTADOS UNIDOS

por Alfong Lengyel *

O puritanismo da Nova Inglaterra do século XVIII rejeitava toda forma de arte religiosa. Esse sentimento de hostilidade para com a arte subsistiu na Nova Inglaterra e espalhou-se para fora de suas fronteiras durante o século XIX na América. O reverendo Samuel Willard (1640-1707), pastor da Old South Church em Boston, era um dos mais ruidosos partidários da rejeição de qualquer arte religiosa [327].

Em muitos de seus sermões, Willard queria provar que, pelo primeiro e segundo mandamentos, Deus proibia prestar-lhe culto pelas imagens, por medo de cometer um ato de idolatria.

Na época dos pioneiros, especialmente durante a expansão para o Oeste, a vida intelectual, como a arte, era completamente insignificante. Para eles, era muito mais importante aprender o manejo das armas para se defender e o dos instrumentos agrícolas para se alimentar do que se debruçar sobre as obras dos filósofos gregos.

Na mesma época, nas cidades da costa leste, a população apreciava as obras-primas do neoclassicismo na pintura e na escultura tanto quanto na arquitetura. Criaram-se universidades e escolas dotadas de bibliotecas e de equipamento científico. Todavia, na fronteira as únicas possibilidades de informação e instrução residiam no que se denominava *camp meetings*. As tavernas edificadas na interseção das estradas importantes exerciam igualmente a função de igreja, teatro e tribunal.

A obra do eminente historiador fronteiriço Frederich Jackson Turner (1861-1932), *A fronteira na história da América* [328], dá uma idéia da incultura do povo dessa região. Merle Curti, em seu livro *A evolução do pensamento americano* [329] cita uma passagem de *A lenda do Oeste* [330] de James Hall, em que se fala de um certo pregador, o "padre Bangs", vociferando contra a escola. Declarava ele que São Pedro e São Paulo eram iletrados e que os estabelecimentos de ensino tinham sido a fonte mais fecunda da miséria humana e do desvio mental [331].

Os líderes da Revolução pensavam que a literatura, a arte e principalmente as construções oficiais deviam exprimir o ideal da nova Repú-

---

* Professor do Eastern College, St. Davids, PA 19078 USA.

blica. Philip Frenau, seguindo as idéias de Jefferson, fazia em seu *Freeman's Journal* o elogio do estilo neoclássico de Roma [332]. Benjamin Latrobe (1764-1820), o primeiro adepto da estética de Jefferson, influenciado pelo livro de Stuart e Revett sobre as antiguidades de Atenas (1794), decidiu fazer de Filadélfia, na Pensilvânia, uma nova Atenas [333].

Charles Bulfirch (1763-1844) foi influenciado na Inglaterra pelos irmãos Adam e na França pelos monumentos de Gabriel. Na Itália ele optou pelo estilo de Palladio. Fez assim um amálgama de todos esses estilos em Boston, que passou a ser conhecido pelo nome de "Adamesque-Bulfinch Style" [334]. O assistente de Bulfinch, John Haviland, publicou em Filadélfia em 1821 um livro, *Ajuda do Construtor* [335], que muito contribuiu para difundir as idéias monumentais de seu mestre.

Em 1834, a obra de William Dunlap, *Uma história da eclosão e do desenvolvimento das artes do design nos Estados Unidos* [336], foi a primeira história da arte na América. Mas os dois importantes volumes desse livro não fazem menção do primeiro crítico de arte americano de uma certa importância, John Neal (1793-1876) [337]. E, no entanto, a obra se compõe de "trechos escolhidos" de Neal. Em 1846, C. Edward Leste, em *O artista americano*, cita Neal, porém não o aprecia como crítico de arte. Pretendia Neal que as belas-artes são geralmente negligenciadas na América. Os pintores, escultores e arquitetos são estrangeiros e os artistas americanos se expatriam [338].

Em contradição com o título de seu livro, Dunlap não encontrou sistematicamente vestígio de progresso na evolução de um estilo propriamente americano. Contentou-se em reunir o maior número de informações possível sobre os artistas que pôde reconhecer. A obra de história da arte de Henry T. Tuckerman é totalmente diferente. Em seu *Livro dos artistas: vida do artista americano* (1867) [339], ele defende os artistas neoclássicos de seu país.

Outros historiadores de arte, autodidatas — Earl Shin, George William Sheldon e Samuel G. W. Benjamin —, publicaram livros ilustrados sobre a arte americana. Sheldon e Benjamin, em particular, impelidos por seu ardente patriotismo, proclamam que "os artistas americanos ocupam uma posição honrosa no mundo" [340]. Em 1880, Benjamin publicou *A arte na América: um ensaio crítico e histórico* [341]. Como a de Dunlap, essa obra é mais uma compilação que um estudo estilístico ou artístico do período tratado.

A primeira obra de história da arte americana em que se estudam as escolas, os estilos e as tendências estéticas foi publicada por Samuel Isham em 1905. É uma *História da pintura americana* [342]. No mesmo espírito aparecera em 1903 uma *História da escultura americana*, escrita por Lorado Taft [343]. A terceira obra importante dessa época foi a de Sadakichi Hartmann (1901), *Uma história da arte americana* [344]. Sadakichi faz também um estudo crítico dos preços dos quadros e do comportamento dos *marchands* de arte. O *New York Herald Tribune* começou em 1891 a publicação de artigos de críticos de arte sob a direção de Royal Cortissoz. Este era um jornalista culto que se especializara nas biografias de artistas. Moveu uma guerra contra os pós-impressionistas, a quem qualificava de bárbaros. Nesse mesmo espírito, um emigrado, Alfred Stieglitz, tentava revolucionar a arte americana. Tornou-se o líder do movimento "Photo-Secession", publicou o *Magazine da fotografia* e em 1905 inaugurou a exposição do "291" na Quinta Avenida. Em 1913, o "Armory Show", exposição internacional da arte moderna, foi a primeira demonstração importante da influência do modernismo estrangeiro sobre os Estados Unidos. Os ataques contra essa exposição espocaram de todas as partes. Do pintor mural de espírito conservador Kenyon Cox (1856-1919) ao presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt [345], foram apenas críticas virulentas contra essa manifestação, que afinal obteve um sucesso de longo alcance. O "Armory Show" tornou-se a pedra angular do modernismo americano, que só alçou vôo como escola independente depois da Segunda Guerra Mundial.

No curso do século XIX os artistas americanos estudavam na Europa, principalmente na Inglaterra, na França, na Itália e na Alemanha. Quando regressavam ao seu país, traziam para as escolas de arte americanas os ecos de Munique, Düsseldorf, Londres, Paris e Roma. Nos Estados Unidos não havia uma academia de arte central que pudesse difundir um estilo particular ou uma filosofia. O cavalheiro Quesnay quisera fundar em Richmond, na Virgínia, uma academia artística à imagem da Academia de Belas-Artes de Paris. Mas o projeto fracassou [346]. Todavia, essa idéia não se perdeu. Foi retomada por Thomas Jefferson, que fundou a University of Virginia [347].

Em março de 1806 inaugurou-se a Pennsylvania Academy of Fine Arts, e a New York Drawing Association (1825) transformou-se na National Academy of Design (1828). Uma associação rival, a New York Academy of Fine Arts, criada em 1802, manteve-se até 1841. Em 1909 a American Federation of Arts tornou-se o National Center for Art Organization in the USA. O governo federal elaborou também um programa de educação artística. Todos esses organismos desempenharam um papel muito importante no desenvolvimento da arte e do gosto nos Estados Unidos. Um artista influente, Washington Allston (1779-1843), por suas conferências sobre a arte e a poesia, desempenhou um papel de relevo no desenvolvimento artístico e estético. Allston pensava que "os objetos percebidos pelos sentidos são metamorfoseados e transcendidos pela imaginação na alma de acordo com a harmonia infinita da criação" [348].

O "líder" dessa concepção transcendental era Ralph Waldo Emerson (1803-1882); ao contrário de Allston, Emerson não situava a fonte da criação no poder de transformação do artista, mas na natureza. A influência de Emerson na tradição da paisagem americana evidencia-se sobretudo na formação da primeira tradição especificamente americana, a Hudson River School.

Os professores de história da arte das grandes universidades americanas e os colecionadores contribuíram largamente para o desenvolvimento do gosto. Charles Eliot Norton (1827-1908) pronunciou conferências na Universidade de Harvard de 1874 a 1898 dentro do espírito de Ruskin. Influenciou Jarves não só na formação de sua coleção como também em seus escritos de história da arte. De Norton derivará toda uma geração de historiadores de arte, como Berenson, Forbes, Sachs e Post. [349].

Entre estes, o mais célebre era Bernard Berenson (1865-1955), nascido em Vilna (Lituânia), que residia em Boston. Seus livros sobre os pintores do Renascimento italiano tiveram considerável importância, nas universidades americanas, para a compreensão e a apreciação do humanismo italiano e de suas correlações com a arte. Berenson desempenhava assim o papel de perito junto a um grande número de museus americanos quando da aquisição de obras de arte. Doou à Universidade de Harvard sua *villa* I Tatti (perto de Florença, na Itália), com suas magníficas coleções e sua biblioteca, criando uma fundação que oferecia a bolsistas da América ou de outros países possibilidades de pesquisas nessa luxuosa *villa* de Settignano, onde Berenson se recolheu e morreu.

O berlinense Rudolf Wittkower (1901-1968), que veio para os Estados Unidos em 1956, criou o departamento de história da arte na Universidade de Columbia, em Nova York, que haveria de tornar-se um dos grandes centros de orientação para os estudos de história da arte. Antes de sua chegada aos Estados Unidos, foi assistente e bolsista de pesquisas na Biblioteca Hertziana de Roma (1923-1933) e depois encarregado de cursos na Universidade de Colônia. Mais tarde trabalhou na direção do Instituto Warburg em Londres (1934-1956). Todas as obras de Wittkower são eloqüentes testemunhos de sua erudição humanista. Suas investigações aprofundadas tratam não só das obras do grande Renascimento e dos artistas, principalmente dos arquitetos barrocos, como também de seus escritos. Foi assistido em suas pesquisas por sua mulher Margot. Interessou-se também pela museologia e pela restauração.

Erwin Panofsky (1892-1968), nascido em Hannover, estudou direito na Universidade de Friburgo antes de voltar-se para a história da arte. Quando era professor na Universidade de Hamburgo, travou amizade com Aby Warburg e Ernst Cassirer. Começou seus estudos iconográficos tomando como centro de interesse Dürer. Em seguida alargou esse domínio, tentando ligar as imagens entre si e procurando as relações entre a filosofia e a criação artística. Soube partilhar com os alunos seu interesse pela iconologia quando ensinava nas universidades de Nova York e de Princeton, antes de entrar para o Institute for Advanced Study em Princeton [350].

Outro professor americano de origem germânica, Kurt Weitzmann, nascido em 1904, trouxe uma contribuição significativa para o conhecimento, nos Estados Unidos, da Idade Média e da arte bizantina. Antes

de emigrar para os Estados Unidos, estudou nas universidades de Munster, Wurtzburg e Viena e fez seu doutorado em Berlim. Foi, com Adolf Goldschmidt, o autor do fundamental *Corpus dos marfins bizantinos do século X ao XIII* [351]. Entre 1930 e 1934, foi membro do Instituto de Arqueologia Germânica em Berlim. Em seguida fez parte do Institute of Advanced Study de Princeton, antes de ensinar na universidade dessa cidade. Foi com o maior cuidado e um espírito metódico que ele abordou o estudo e a origem do desenvolvimento dos manuscritos iluminados. Escreveu não só vários livros como também numerosos artigos em periódicos especializados. Por suas publicações e seu ensino, tornou-se uma das autoridades universalmente reconhecidas nos Estados Unidos, não só no domínio da Idade Média ocidental e da arte bizantina como também por seus estudos comparados entre a arte clássica e a arte islâmica.

Dentre os inúmeros historiadores de arte germânicos que emigraram para os Estados Unidos, um dos mais notáveis é Richard Krautheimer. Nascido em 1897 em Fürth, na Alemanha, recebeu o doutorado na Universidade de Halle-Wittenberg. Descendia em linha reta de Wölfflin e Frankl, cuja tradição divulgou nos Estados Unidos, imprimindo assim uma nova direção à história da cultura e da sociedade. Tornou-se um dos maiores conhecedores nos Estados Unidos da arte monumental bizantina. Sua esposa, Trude Hess, ajudou-o em suas pesquisas e notadamente assinou com ele a monografia de Ghiberti [352], que continua sendo a referência fundamental sobre a arte desse artista.

Como presidente da Universidade John Hopkins de Baltimore, Adolf Katzenellenbogen (1901-1964) desenvolveu ali o ensino nos graus superiores. Nascido em Frankfurt am Main, recebeu o doutorado em direito em Giessen em 1924. Em Hamburgo, estudou história da arte com Fritz Saxl e Erwin Panofsky. Foi em 1939 que ele deixou a Alemanha e publicou em Londres seu famoso livro sobre as *Alegorias das virtudes e dos vícios na Idade Média*. Em 1940 entrou para a faculdade do Vassar College. Mais tarde, tornou-se membro do Institute for Advanced Study de Princeton. Tanto em suas publicações como em seu ensino, voltados para a Idade Média, introduziu um grande espírito de método. Considerava que o estudo da arte e da arquitetura dessa época não podia ser separado de seus fundamentos teológicos, ligados às Escrituras ou à história [353].

Paul Frankl (1880-1962) nasceu em Praga [354]. Começou como aluno-arquiteto antes de consagrar-se aos estudos de história da arte. Tornou-se assistente de Wölfflin na Universidade de Munique em 1913 e a seguir ensinou na de Halle-Wittenberg (1921-1933). Depois de sua emigração para os Estados Unidos, reside em Princeton, onde se torna membro do Institute of Advanced Study. Sua análise da arquitetura assenta num conhecimento íntimo dos monumentos e de seu lugar na história. Considera a catedral tanto em seus aspectos técnicos quanto estéticos.

Horst Waldemar Janson (1913-1982) nasceu em Leningrado, na Rússia. Preferia ser chamado de Peter. Antes de sua emigração para

os Estados Unidos, estudara nas universidades de Hamburgo e Munique (1932-1935); completou sua formação universitária em história da arte na Universidade de Harvard. Tendo herdado alguns papéis do professor húngaro Jenö La'nyi, que pereceu num naufrágio, publicou-os mais tarde sob o título *As esculturas de Donatello*. Esse livro é uma das mais notáveis realizações de método na pesquisa da história da arte. A princípio Janson ensinou na Universidade do Estado de Idaho, onde entrou em conflito com as autoridades. Infelizmente, ali não compreenderam seu grande talento, sua energia, seu gênio próprio. O ciúme dos medíocres obrigou-o a buscar outra situação. Encontrou-a muito semelhante nas universidades de Washington e de Saint-Louis (Missouri). Ensinou então física e história da arte. Como físico, porém, seus conhecimentos correspondiam aos de um liceu na França — insuficientes, portanto, para ministrar esse ensino universitário; era uma lacuna em seu talento! Finalmente, quando se tornou presidente da New York University em 1949, fê-la passar dos graus inferiores para os graus superiores do ensino e transformou-a numa universidade reputada; sua *História da arte* converteu-se num dos manuais mais difundidos no mundo, editado em numerosas línguas, inclusive o servo-croata. Desenvolveu essa obra célebre escrevendo uma *História da pintura*, uma *História da pintura para as crianças* e uma *História da arte e da música*. Sua esposa, Dora Jane, foi uma assistente muito eficaz em suas pesquisas; assinou com ele vários de seus livros [355].

Walter William Spencer Cook (1886-1963) [356] fundou o Instituto de Belas-Artes da Universidade de Nova York, onde os alunos de história da arte só eram admitidos nos graus superiores, muitos deles recrutados nas faculdades européias. Cook trouxe uma valiosa contribuição para a história da arte ao difundir seus conhecimentos eruditos sobre a arte espanhola; estudou particularmente o frontal do altar em estuque da Catalunha, procedendo ao seu inventário. Para a Frick Library de Nova York, deu uma contribuição eficaz ao constituir os arquivos iconográficos dos manuscritos espanhóis. Concebia o ensino de um modo sensível, empenhando-se em levar seu alunos a amar a arte, não praticando a análise crítica, estilística ou iconográfica à maneira dos historiadores de arte da Alemanha, da Áustria ou da Europa Central. Queria, por uma exposição simples, fazer compreender os princípios de base da história da arte. Achava que uma formação sólida se adquiria tanto por pesquisas pessoais nas bibliotecas como ouvindo as teorias dos professores.

Karl Lehman (1894-1960) foi um dos discípulos de Walter W. S. Cook, que o empregou no Instituto de Belas-Artes da Universidade de Nova York, onde Lehman ensinou arte clássica e arqueologia. Ele próprio fez escavações na Samotrácia, em colaboração com a American School of Classical Studies de Atenas.

Antes de chegar aos EUA, Lehman adquirira o título de doutor em arqueologia clássica em 1922, na Universidade de Berlim. Estudara

também em Tübingen, Göttingen e Munique, e durante a Primeira Guerra Mundial decifrava os códigos secretos inimigos. Depois da guerra, tornou-se membro do Instituto Alemão de Arqueologia de Atenas e de Roma. Ensinou também em Heidelberg e Berlim, já que foi professor de arqueologia clássica na Universidade de Munster. Insistia, junto de seus alunos, na necessidade de levar em conta tanto os fatos históricos quanto os estilos, o que ele próprio praticava em seus trabalhos de erudição [357].

A carreira de Arthur Kingsley Porter (1883-1933) oferece um grande interesse, pois ele se mostrou pioneiro em setores da arquitetura que haviam sido negligenciados pela pesquisa [358]. A princípio Porter estudou direito, mas depois de visitar as catedrais francesas decidiu consagrar-se ao conhecimento da arquitetura. Tendo completado seus estudos na Columbia School of Architecture, orientou suas pesquisas para a arquitetura lombarda, à qual consagrou um livro. Ensinou em Yale de 1915 a 1918. Durante a Primeira Guerra Mundial fez um estágio na Comissão dos Monumentos Históricos da França e em seguida participou do Serviço das Obras de Arte na zona dos exércitos.

Após a guerra, entrou para Harvard como professor de história da arte (1920-1923) e continua a ser considerado como pioneiro no domínio da arquitetura românica. Empreendeu um estudo comparativo da escultura ao longo das estradas de peregrinação e escreveu também um livro monumental sobre a escultura românica.

Os homens de museus desempenharam também o seu papel, desenvolvendo o gosto e a arte da coleção nos Estados Unidos. Um dos maiores museólogos americanos foi Edward Waldo Forbes (1873-1969). Quando, em 1909, assumiu a direção do Fogg Art Museum em Harvard, escreveu que este era "um edifício com uma sala de conferência onde nada se conseguia ouvir, uma galeria onde nada havia para ver, uma sala de trabalho onde não se podia trabalhar e um teto que mais parecia um passador de legumes". Trinta e cinco anos depois, em 1944, quando Forbes se aposentou, o museu encerrava um conjunto mundialmente conhecido de obras de arte, uma excelente biblioteca de pesquisas e o mais moderno laboratório que nesse tempo se fizera para a restauração. Com Paul Sachs, educou grande número de diretores, conservadores e restauradores de museus americanos. Sachs foi o primeiro americano a dar cursos de museologia numa universidade [359].

Paul J. Sachs (1878-1964) tornou-se, em 1925, assistente-diretor do Fogg Art Museum a convite de E. W. Forbes. Deixou o banco familiar, onde no entanto mostrara muito talento, e prosseguiu o seu sonho, que consistia em desenvolver a vida cultural nos Estados Unidos. Em 1927 tornou-se presidente do departamento de belas-artes de Harvard e era, ao mesmo tempo, associado à direção do museu. Seus cursos de museologia atingiram um grau tão elevado que influenciaram toda uma geração de museólogos dos Estados Unidos.

Sachs era conhecido igualmente como colecionador de estampas. A coleção que legou ao Fogg Art Museum contém um conjunto de gravuras desde o Renascimento italiano até Picasso. Manteve relações pessoais com os impressionistas e os neo-impressionistas na França e nunca renegou suas preferências artísticas [360].

Assim, somaram-se os esforços de Harvard, Yale e Columbia, do departamento de belas-artes de Princeton e de vários institutos de pesquisas segundo o modo europeu.

Esses institutos de pesquisa financiaram trocas de especialistas no plano internacional e publicaram grande número de obras de erudição e de monografias. Os mais eminentes desses estabelecimentos são o Institute of Advanced Study de Princeton e o de Dumbarton Oaks, a Smithsonian Institution de Washington e o Centre Paul Getty para a história da arte e das humanidades.

O Institute for Advanced Study de Princeton é independente da universidade do mesmo nome, embora esteja instalado em suas dependências. Esse organismo subvenciona projetos de pesquisas e convida eruditos reconhecidos a residir temporariamente e a trabalhar em seu seio. As publicações são de caráter nacional ou internacional.

A Smithsonian Institution de Washington constitui um organismo federal que é ao mesmo tempo um instituto de pesquisas e um museu. Suscita pesquisas não somente no domínio da arte e dos museus como também em outros setores que não têm caráter artístico, como a oceanografia, a zoologia, a mineralogia, etc.

A Smithsonian Institution administra vários museus e um centro de restauração. O National Museum of American Art de Washington, reunindo obras de arte de caráter nacional, foi fundado em 1836. Esse museu publica monografias de artistas americanos e organiza exposições. As mais importantes se referem à arte americana à moda de Barbizon [361] e à tradição acadêmica na arte americana [362].

Mais tarde, sob a égide da Smithsonian Institution, fundou-se a Freer Gallery, que deve sua existência à vontade de Charles Freer de inaugurar o estudo das civilizações do Extremo-Oriente e de promover um ideal elevado de beleza. A Galeria financia exposições, a publicação de uma coleção de *Oriental studies*, ocasionalmente a de artigos, e subvenciona as séries de *Ars orientalis*, assim como estudos sobre a arte oriental. Recentemente, interessou-se também pelo Oriente Próximo.

Em 1968, o Cooper Hewit Museum de Nova York e, em 1974, o Hirshhorn and Sculpture Garden filiaram-se à Smithsonian Institution. Foi em 1897 que as senhoritas Sarah Eleanor e Amy Hewitt, netas de Peter Cooper, fundaram o museu que lhes leva o nome e o de seu avô. Suas casas abrigam o mais amplo conjunto de arte decorativa e *design* do mundo.

Em menor escala, várias universidades sustentam atividades do mesmo tipo para encorajar as pesquisas em história da arte relacionadas com a arqueologia e a museologia.

Andrew Mellon (1855-1937), presidente do Banco Nacional Mellon, foi secretário de Estado no Tesouro de 1921 a 1932 e doou à nação uma magnífica coleção de arte que formou o núcleo da National Gallery of Art de Washington, organismo de caráter federal. A Fundação Mellon subvenciona também pesquisas de história da arte segundo um programa bastante amplo. Celebridades mundiais, nacionais e internacionais, participaram das Conferências Mellon para a História da Arte.

A fundação Samuel H. Kress trouxe uma contribuição considerável para o desenvolvimento da história da arte e da ação museográfica. Possui a mais importante coleção de pintura italiana, em parte abrigada na National Gallery of Art, em parte concebida em caráter de empréstimo permanente a diversas universidades ou museus dos Estados Unidos. Essa fundação oferece ainda subvenções para o avanço dos estudos históricos ou o aperfeiçoamento dos museus, estabelecendo cátedras e cursos em diferentes museus ou universidades. Financia também periódicos e livros.

Em 1940, o Sr. e a Sra. R. W. Bliss doaram à Universidade de Harvard sua propriedade de Dumbarton Oaks para fazer dela um núcleo científico, literário e educativo e sobretudo um centro de estudos bizantinos. Para resolver algumas dificuldades legais, essa instituição foi associada à Universidade de Harvard, que lhe emprestou seu prestígio e seu grande *standing* científico. Essa associação foi proveitosa também para a abertura do pessoal e a organização dos estudos. O centro segue, com efeito, as diretrizes gerais de Harvard para o recrutamento dos professores, as subvenções da pesquisa, o aumento das coleções. Além dos estudos bizantinos, Dumbarton Oaks estendeu suas pesquisas à arte pré-colombiana, à arte dos jardins e ainda a outras disciplinas, como a arte otomana, por exemplo. O centro de estudos bizantinos, que convida especialistas de todos os países para estágios, é universalmente conhecido.

Peter Cooper (1791-1883), industrial, inventor e filantropo, fundou em 1859, em Nova York, a Union Cooper, a única associação que, nos Estados Unidos, fazia um esforço para o avanço das ciências e das artes. Cooper ocupou-se notadamente em proporcionar gratuitamente uma formação a gravadores em madeira e a fotógrafos em cores, profissões para a qual existia então uma forte demanda [363]. Mais tarde, nos anos 60, William Rimmer organizou toda uma escola de arte. Logo outros colegas propuseram cursos de arte. Charles C. Perkins, em sua publicação sobre os escultores italianos (1868), fazia conhecer Verrocchio e Donatello na América. Também pronunciou conferências no Trinity College, em Hartford, Connecticut [364]. Perkins foi também um dos fundadores da Massachusetts Normal Art School de Boston.

As teorias de Ruskin foram introduzidas em Harvard por Charles Herbert Moore, que ensinava desenho desde 1871, e C. E. Norton, que professava história da arte desde 1874. Os estudantes de Yale

podiam trabalhar com base na famosa coleção Jarves, que este não conseguira vender.

Jarves, George F. Comfort e Perkins imprimiram úteis diretrizes à maneira de reunir uma coleção e de construir um edifício adaptado ao uso do museu. O Metropolitan Museum de Nova York foi estabelecido em 1870 segundo esses princípios.

O J. Paul Getty Trust decidiu que a doação do último presidente e proprietário da Getty Oil Company devia ser consagrada à preservação, compreensão e difusão das artes visuais, não só nos EUA como no mundo todo.

O Trust foi estabelecido em 1953 na casa do *ranch* de Paul Getty, perto de Malibu, na Califórnia. Em 1968, o modesto museu foi aumentado nessa propriedade em sessenta e cinco *canyons acres*. Getty fez recriar, em escala aumentada, a *villa dei Papiri*, *villa* romana do século I, situada perto de Herculano. Essa construção abriga o atual museu. A fim de cobrir as despesas, criou-se no início de 1970 uma ampla dotação que foi consideravelmente aumentada pelas aquisições. Em 1976, John Paul Getty morreu e deixou a massa de sua fortuna pessoal para o Trust. Sua vontade foi reconhecida em 1982. Para marcar o crescimento considerável do museu e de suas missões, o Trust mudou seu nome para John Paul Getty Trust [365].

O Trust tem, em seu programa, sete missões: 1) o J. P. Getty Museum, com diferentes departamentos de conservação, restauração e manutenção das coleções; 2) o Getty Center for History of Art and the Humanities, que compreende diversas seções para a pesquisa, os arquivos fotográficos, os arquivos de história da arte e um programa para as visitas de especialistas e as conferências; 3) o Getty Conservation Institute, com um departamento científico das informações sobre a restauração e uma formação superior dos restauradores; 4) o Getty Art History Information Program, que é muito complexo [366]; 5) o Getty Center for Education in the Arts [367]; 6) o Program for Art on Film, em comum com o Metropolitan Museum [368]; 7) o Museum Management Institute.

As atividades literárias e científicas de alguns artistas americanos, notadamente os escultores, contribuíram também para o desenvolvimento artístico dos Estados Unidos. A obra mais original é a de Horatio Greenouh (1805-1852), o *Credo do canteiro* [369], que contém em germe a teoria moderna do funcionalismo. William Rimmer (1816-1879), que ensinava anatomia no Instituto Lowell de Boston, publicou os *Elementos do design* [370] em 1864 e sua *Arte da anatomia* [371] em 1877. William Morris Hunt (1824-1879), escultor e professor, fez conhecer as pinturas da escola de Barbizon e a arte animalista de Barye nos EUA. Leonard Wells Volk (1828-1895) foi um dos fundadores da Academy of Design de Chicago, por ele presidida durante vários anos. Franklin Simmons (1839-1913) foi um artista itinerante que começou por residir e professar no Bowdoin

College (Maine), indo em seguida para Portland (Oregon), que abandonou pela Portland Art Association. O animalista americano Edward Kemey (1843-1907) pronunciou em 1896-1897 uma série de conferências em Washington sobre o tema "A arte e a inspiração da montanha e das planícies" [372]. Auguste Saint-Gaudens (1848-1907) influenciou profundamente os jovens arquitetos americanos com seu livro *Reminiscência*, que só foi publicado em 1913, após sua morte. Frederik Wellington Rukstull (1853-1942) publicou no *Art World* uma série de artigos que mais tarde foram reunidos num livro, *As obras-primas e o que faz a sua grandeza* (1925) [373]. Emil Fuchs (1866-1929) escreveu em 1926 sua autobiografia, intitulada *Com o pincel, o lápis e o cinzel. Vida de um artista* [374].

Solon Borglum (1868-1922) fundou a escola americana de escultura em Nova York e em 1923 publicou *Sound Construction*, que representava uma parte de seu ensinamento filosófico em arte. Janet Scudder (1873-1940) publicou sua mensagem biográfica em 1925 [375]. Gertrude Vanderbilt Whitney (1877-1942), aluna de Rodin, fundou o Whitney Museum of American Art. Vários artistas deixaram, sobre sua experiência artística, manuscritos que não foram publicados. Entre estes, citemas os de Alexander Finta (1881-1959), que estudou com Rodin e Hildebrand.

As exposições internacionais que se realizam nos EUA também contribuíram para desenvolver o gosto pela arte nesse país. Após a imitação, feita sem sucesso em Nova York em 1851, da exposição do Cristal Palace de Londres, a primeira das grandes exposições internacionais foi organizada em Filadélfia em 1876. Incluía amostras tanto de técnicas quanto de expressões artísticas. Como em nosso tempo, os críticos se dividiram quanto ao valor das obras expostas. Em seu livro *O espírito americano* [376], de maneira sarcástica, Commager declarava que esse centenário era responsável pela mediocridade do gosto que se manifestava na arquitetura. É verdade que se tratava de uma mistura de neoclassicismo com romantismo. A Columbian Exhibition de Chicago, em 1913, provocou também uma renovação de criticismo. Henry Adams chega a dizer que desde Babel ou a Arca de Noé jamais se viram reunidas coisas tão ruins e díspares. Entretanto, ele acrescenta que as belas-artes convidavam também a passar artisticamente o verão às margens do lago Michigan [377]. Não obstante, essas duas exposições influenciaram longa e intensamente o desenvolvimento do gosto no domínio da arte e da arquitetura nos Estados Unidos.

As associações arqueológicas e arquitetônicas desempenharam também um papel de relevo, não só aperfeiçoando as disciplinas e fomentando as atividades educativas como também desenvolvendo o gosto e o senso da cultura nos Estados Unidos.

As mais notáveis organizações profissionais são a College Art Association (CAA), o Archeological Institute of American (AIA), a Society

of Architectural Historian (SAH) e a Renaissance Society of America (RSA). A American Association of Museums (AAM) e um grande número de pequenas organizações se constituíram tanto para a difusão da arte e da arqueologia quanto para a preservação da herança cultural. As mais importantes publicações profissionais são o *Art Bulletin*, o *American Journal of Archeology*, o *Journal of the Society Architectural Historian* e o *Renaissance Quarterly*. O *Art Bulletin* e o *American Journal of Archeology* contam-se entre as mais conhecidas e notáveis publicações profissionais.

Para concluir, podemos afirmar que, apesar da perturbação trazida pela efervescência cultural decorrente das revoluções artísticas e filosóficas recentes, a nova geração da arte americana e de seus historiadores da cultura no século XXI está formada. Através de todos os Estados Unidos, universidades construíram uma nova história da arte, relacionada com os museus de arte. Ensinam-se os elementos da arte moderna: a *art therapy*, a *music therapy* e a *bibliotherapy*. Os historiadores de arte são formados pelas bibliotecas e pelos museus e conduzidos às técnicas do computador. A revolução das técnicas de comunicação nos Estados Unidos acarreta uma educação dos historiadores de arte, pois, se estes querem se tornar peritos, devem ser capazes de inventariar através do computador e do *disque-laser* o conjunto das bibliotecas de arte e do material museológico e arqueológico. No fim do século XIX e na primeira parte do XX, grandes historiadores de arte, arqueólogos e museólogos lançaram os alicerces sobre os quais outros exerceram seu espírito de invenção, num aperfeiçoamento incessante durante várias décadas, o que nos leva a uma nova direção. Alguns dentre nós, historiadores de arte, arqueólogos e museólogos, de acordo com certos historiadores de arte, compreendemos que a nova técnica da eletrônica na "era da informação" determina a necessidade de um conhecimento aprofundado dessas disciplinas. Conscientes do progresso que os Estados Unidos fizeram do domínio da arte e da cultura deste 1776, estamos certos de que a futura geração da era eletrônica terá também os seus pioneiros, que permitirão à cultura e à arte americanas ingressar numa nova etapa.

O FIO DO TEMPO

A história da arte conta mais de quatro séculos. Longe de esgotar-se, não raro ela prolifera de uma maneira até mesmo inquietante. Facilidades de viagens, bolsas de estudos, livros, revistas, colóquios, congressos, reproduções de todos os tipos, museus em incessante crescimento, exposições múltiplas — nunca tantos meios estiveram à disposição dos que se sentem atraídos pela arte.

E, no entanto, será que tudo é positivo nessa extraordinária proliferação de manisfestações em torno da obra de arte? Meu caso pessoal é, evidentemente, excepcional, já que pude ter à minha disposição durante trinta e cinco anos o mais rico conjunto de pinturas do mundo e até, sendo o "médico" delas, dispor da faculdade de examinar algumas delas em laboratório. Mas se se pode contar como essenciais na formação de um especialista, seja ele quem for, os primeiros quinze anos, penso que, se eu tivesse hoje vinte e cinco anos, não poderia chegar à idade que atingi com a experiência da obra de arte que pude adquirir. Meu olho se formou entre 1920 e 1937, antes de minha admissão no Museu do Louvre, diante das falésias de quadros dispostos em tapeçarias nas paredes desse museu, visitado por mim quase cotidianamente e onde ninguém vinha perturbar minhas meditações em salas quase sempre vazias. As poucas exposições que vi durante esse período foram assimiladas quadro por quadro, durante repetidas visitas, com um incômodo pouco maior que no museu.

Os conservadores e administradores julgam o sucesso de uma exposição pelo comprimento da fila de espera que se estende às suas portas. Para o sucesso, sem dúvida, esse é um bom critério, mas e para a eficácia?

A compreensão de uma obra de arte, principalmente de um quadro, requer um contato assíduo, longas interrogações em diferentes momentos, pois o quadro recebe a luz diversamente segundo as horas, os dias e as estações do ano, e essa faculdade viva, aliás, foi muitas vezes suprimida pela extensão da iluminação artificial, que se tornou necessária pelo enfraquecimento do potencial óptico dos que freqüentam hoje os museus [1].

Para se ter acesso a uma pintura célebre ou a uma exposição — isso já vem ocorrendo há mais de vinte anos —, é preciso transpor muralhas humanas para poder lançar-lhe furtivamente uma olhada entre dois outros visitantes, e só se pode estudá-la numa atmosfera coletiva. Acrescentem-se a isso as falas em diversas línguas dos guias e conferencistas que se sucedem e por vezes se confundem numa Babel infernal — como ouvir no meio de tal balbúrdia as "vozes do silêncio"?

Uma mutação profunda transformou o destino do museu, que, outrora criado para um público culto, preparado para o que ia contemplar, se vê agora obrigado a atender à demanda de uma nova "clientela", a da civilização dos lazeres, que, em sua imensa maioria, não recebeu nenhuma educação artística. Resulta daí que o historiador de arte se vê expulso do museu, que para ele se tornou quase inacessível.

Esses graves inconvenientes, é certo, dizem respeito apenas à apreciação da forma. Como atualmente uma parte considerável da exegese se volta para a imagem, a reprodução poderá facilmente substituir o original. Não há necessidade deste para saber como vivia um carpinteiro na Holanda do século XVII, quer seja a propósito de um quadro de Rembrandt ou de uma obra de Van Ostade. Mas sempre serão necessários "especialistas" para apreciar um quadro enquanto tal, quando mais não fosse para colocar embaixo dele a etiqueta de seu estado civil. A menos que nos limitemos a um certo conhecimento e que se desacelere esse admirável movimento de pesquisas dado pelos Berenson e pelos Friedländer, a história da arte tendo-se resignado por condescendência a não ser mais que uma ciência auxiliar da história, serva da sociologia, do materialismo dialético ou do estruturalismo. Mas quem quiser insistir em considerar num quadro "formas e cores sobre uma superfície plana reunidas numa certa ordem" [2], como poderá examinar com vagar uma obra de arte? Talvez ainda existam possibilidades para a arquitetura, mas e para o que se acha conservado num museu? Posso certificar, tendo-o experimentado eu mesmo, que não há nenhuma época do ano nem mesmo no inverno, em que seja possível ver a capela Médicis em San Lorenzo de Florença a não ser no meio de uma multidão, com pelo menos uma exposição oral. Quanto à Capela Sistina, onde está a abençoada época — ó tempos legendários! — em que se dispunham banquetas acolchoadas no meio do santuário, para permitir a alguns visitantes examinar, deitados de costas, binóculos na mão, os afrescos do teto? Quantas exposições, com a morte na alma, de vinte anos para cá, não tive que abandonar (notadamente a de Frans Hals em Haarlem em 1962 e a de Jerônimo Bosch em Bois-le-Duc no mesmo ano), literalmente expulso pela multidão que ali se comprimia? Quanto à recente exposição parisiense de Watteau, que, dadas as dimensões dos quadros, teria requerido minuciosos exames, tive de renunciar à possibilidade única que ela oferecia de poder comparar um conjunto tão completo de obras que apresentavam maneiras que pareciam muito diversas.

Não nos iludamos: a exposição, para o conservador de museu, tornou-se sua missão essencial, passando à frente da própria instalação do museu. Donde vem esse gosto pela exposição, senão do fato de o público moderno ser atraído pelo que passa e não pelo que dura, educado que está pela imprensa e pela televisão para perceber apenas o "acontecimento"? Os próprios conservadores não estão cansados de trabalhar em instalações de museus que, uma vez terminadas, estarão fadadas a ficar meio fechadas por falta de verbas de equipamentos que se sigam às chamadas "verbas de investimento"? O "dilúvio" de exposições numa cidade como Paris — as prefeituras distritais se põem a fazê-las — é tal que se torna impossível mesmo a um homem desocupado ver todas as que poderiam interessá-lo.

Na realidade, as exposições aproveitam cada vez mais àqueles que as promovem, e esta não é, aliás, uma pequena vantagem para o avanço dos conhecimentos, em se tratando — mas isso é cada vez mais raro — de manifestações que têm um objetivo de pesquisa e não de "prestígio". O que prova que as exposições não são feitas para os visitantes são os catálogos pesando vários quilos, que não podem atender à sua destinação e, enquanto livros, têm um caráter um pouco falso, já que o assunto que abordam só é tratado fragmentariamente e de maneira incompleta.

Sem dúvida as exposições mais eficazes que se realizaram desde a última guerra são aquelas organizadas e subvencionadas pelo Conselho da Europa. Tiveram por efeito realizar com os próprios objetos essa visão sincrônica das expressões nacionais através de um estilo de uma época, que os historiadores de arte demonstravam em seus livros. Algumas exposições permitiram um enfoque de problemas discutidos, como a exposição Carlos Magno em Aix-la-Chapelle em 1965 [3] ou a dos Parler em Colônia em 1978 [4]. A progressão das pesquisas realizadas para as exposições se mede pela da dimensão dos catálogos. Para a exposição Carlos Magno, um volume in-8º de 538 páginas, para a exposição dos Parler em Colônia, que não estava sob a égide do Conselho da Europa, três volumes gd. in-4º de 1047 páginas ao todo. Para os historiadores de arte que não eram de origem germânica, esta última manifestação foi uma das mais férteis em descobertas.

Em Bolonha, o superintendente Cesare Gnudi, após a última guerra, organizou sistematicamente uma série de exposições em torno da pintura bolonhesa, que ilustraram essa reabilitação do barroco que alguns professores haviam empreendido desde antes da guerra.

Um real perigo ameaça atualmente a edição de arte: seu próprio sucesso. Para se perceber isso, talvez seja útil examinar o que foi a edição de arte ao longo deste século quase transcorrido.

Antes dos anos que precederam a última guerra, ela era assumida em cada país por algumas casas especializadas que tinham um "acervo" explorado sobre catálogo, podendo a rentabilidade ser assegurada por

vários anos com pequenas tiragens; os custos de produção permitiam esse tipo de vida burguês. Algumas edições de luxo, com tiragens de 250 ou 500 exemplares, constituíam exceção. E quase não havia diferença entre o livro de arte e o livro de história da arte.

Entre as duas guerras, porém, algumas "pessoas deslocadas", obrigadas a exilar-se da Europa Central, sentiram que, dada a crescente atração das multidões pela obra de arte, havia um mercado a explorar: o dos livros de arte de aparência luxuosa, com pranchas fora de texto em heliogravura e encadernadas à maneira alemã. Quem transportou para o Oeste esse gênero de edição foi um húngaro, André Gloekner, editor em Viena e depois em Berlim, que se instalou em Paris em 1932 e fundou a casa Hyperion, publicando monografias de artistas ou sobre grandes escolas de pintura, confiadas a historiadores de arte (não a críticos nem a escritores). O *Fra Angelico* que ele editou para mim ainda está intacto, as pranchas em preto-e-branco permaneceram iguais, embora as cores tenham empalidecido ligeiramente. Os últimos livros publicados por Gloekner, antes que a guerra subvertesse sua empresa, são o *Catalogue raisonné de Van Gogh*, em 4 volumes, por La Faille, e um *Corpus de Jean Fouquet* por Klaus G. Perls, publicado em 1940.

Outro húngaro, que recebera o diploma de doutor em direito em Budapeste, Aimery Somogy, conheceu Gloekner, com quem se associou em 1935; em 1937 fundou sua própria casa editora em Paris e especializou-se nos dicionários e enciclopédias para uso dos estudantes. Concebendo uma coleção sobre os grandes museus que devia sobretudo fornecer aos turistas coletâneas de imagens, Somogy concordou com o que eu lhe propunha, isto é, fazer preceder cada álbum de um longo prefácio sobre as coleções. Isso era então totalmente inédito. Assim apareceram os *Trésors de la peinture au Louvre* (1957) e os *Trésors de l'impressionisme au Louvre* (1958), compreendendo cada qual uma importante introdução sobre a formação desses museus; foram cabeças de coleção. E, graças a Somogy, possuímos agora a história de todos os grandes museus do mundo.

Ao mesmo tempo chegavam a Londres dois trânsfugas da Áustria: Bela Horowitz (1898-1955) e Walter Neurath (1903-1967). Em 1937, Horowitz transportou de Viena a casa editora que ele denominara Phaidon, especializada nas monografias de artistas com catálogos; Ernst Gombrich foi um dos autores favoritos dessa casa. Walter Neurath tinha sido aluno de Schlosser e Strzygowski na Universidade de Viena e destinava-se à carreira universitária. Fundou em Londres, em1947, a editora Thames e Hudson. Teve o mérito de promover a arqueologia à dignidade do livro de arte e de dar a grandes eruditos a possibilidade de realizar sínteses e ao público a de ter acesso ao conhecimento de civilizações que até então só interessavam aos especialistas. Tive o raro prazer de trabalhar com esse editor erudito.

Antes da última guerra, um suíço do Trentino, Albert Skira, instalou-se em Genebra e em Paris. Teve o mérito de encomendar aos mestres da arte contemporânea, ainda mais ou menos contestados, ilustrações de obras literárias em edições de grande luxo que permaneceram incomparáveis. Em seguida teve a idéia de chegar ao grande público explorando a reprodução em cores. Exercitou-se durante a última guerra nos fascículos dos *Trésors de la peinture française*, cujos textos referentes à Idade Média escrevi. Notáveis reproduções em que se procurava a maior adequação ao original. Depois da guerra, Skira lançou a série *Les grands siècles de la peinture*, dirigida por Lionello Venturi, cujos textos eram redigidos por especialistas, mas cujas cores eram "montadas" para seduzir o público. Lembro-me de ter recebido as confidências de uma estudante argentina que formara seu olho a partir de *Les grands siècles de la peinture* e que ficou terrivelmente decepcionada quando descobriu os originais nos museus da Europa. Em seguida Skira fez uma terceira coleção: *Art. Idées. Histoire*, de caráter sociológico, desta vez confiada a historiadores. Georges Duby escreveu quatro volumes, Giulio Carlo Argan um, Starobinsky um outro (1964-1967). Aqui o brilho das cores era moderado. São, sem dúvida, as melhores reproduções em cores já obtidas pelo processo da similigravura, felizmente conservado por Skira. Mas a obra era tão requintada que teve um sucesso apenas limitado. Skira esquecera uma coisa. Para *Les grands siècles de la peinture* ele escolhera os melhores autores, mas foram sobretudo as imagens que lhe asseguraram o enorme sucesso alcançado. Quando quis sair da história da arte propriamente dita e dar predominância ao texto, o público, que se via obrigado a refletir, esquivou-se.

Todos esses novos editores lançaram o princípio da co-edição em várias línguas. O iniciador desse sistema fora a editora Deutsche-Verlag-Anstalt de Stuttgart, que em 1900 firmou um acordo com a editora Hachette de Paris e lançou a coleção *Klassiker der Kunst*, série de monografias confiadas a eruditos alemães, que publicava com pouquíssimos comentários a obra completa dos pintores, dividida em duas categorias: 1º) as obras certas, 2º) as obras atribuídas. Essa coleção, que na França recebeu o nome de *Les classiques de l'art*, prestou imensos serviços durante meio século, colocando à disposição dos pesquisadores uma preciosa iconoteca. As reproduções eram em preto-e-branco, em similigravura.

Como o preço de custo das obras sobre arte era cada vez mais elevado, tornavam-se necessárias, para sua realização, edições lançadas em vários mercados ao mesmo tempo, o que teve uma influência benéfica sobre a difusão dos textos através do mundo.

A maioria dos grandes editores não especializados, vendo que havia aí um mercado interessante, puseram-se a fazer livros de arte, o que, multiplicando a concorrência, foi prejudicial ao próprio livro de arte, que só se tornava rentável a partir de uma certa tiragem.

Enquanto assim se reduzia a rentabilidade, procurou-se, para revitalizá-la, diminuir o preço de custo a expensas da qualidade. Um dos melhores meios foi suprimir a brochura costurada e substituí-la pelo dorso colado, que não resiste ao uso. Uma obra em dois volumes, que apareceu sob meu nome em 1980-1981 e que tinha no entanto um preço elevado, cai em pedaços em minhas mãos cada vez que a consulto!

A preocupação, peculiar ao nosso tempo, de remunerar cada operador por seu trabalho ou por sua criação no curso de uma série de ações de produção aumentou consideravelmente o preço do livro de arte. Para citar um exemplo: um editor quer reproduzir em cores um Matisse pertencente a uma fundação. Deve arcar com as seguintes despesas: 1º) pagar a operação de tomada de vista do diapositivo; 2º) pagar o direito autoral à família Matisse, por intermédio de uma sociedade de autores; 3º) pagar o direito de reprodução ao fotógrafo que fez o clichê; 4º) como se trata de uma fundação, e não de um serviço público, deve pagar um direito a esta! — o que dá quatro pagamentos diferentes por uma única ilustração!

A fim de reduzir as despesas, de conivência com os conservadores de museu, cansados das incessantes demandas de tomadas de vista, as clitotecas comerciais procedem à locação de diapositivos. Interessados em não deixar escapar essa fonte de lucros, os administradores de museu começam a fazer o mesmo! É uma calamidade para a reprodução, pois por pouco que o diapositivo tenha servido, sua tonalidade se enfraquece e a harmonia colorida fica perturbada por ela.

Mas a maior transformação econômica que afeta a ilustração foi a substituição pelo *offsett* de todos os outros processos de reprodução. Não que o *offset* não permita boas imagens, mas desde que estas sejam executadas com cuidado, prancha por prancha, portanto para obras de luxo. Em edições correntes em *offset*, as produções em preto-e-branco são empastadas, as imagens em cores cinzentas, veladas, como se o observador tivesse uma catarata nos olhos. De brilho excessivo nos processos anteriores, as ilustrações coloridas se tornaram embaçadas, os detalhes são quase indistintos.

Entrementes, a heliogravura conservou intactas suas virtudes, mas os ateliês que praticam essa arte são cada vez mais raros. Em 1984, o acervo Mercator de Antuérpia, para fazer gravar as admiráveis fotografias de Hans Tibbelée que ilustram as *Imagens de Cristo* de Frederico van der Meer, recorreu à casa Fournier em Victoria, na Espanha. O resultado é perfeito.

Mas esse exemplo é uma exceção. Em geral, a degradação da reprodução é tão pronunciada, numa época em que a concorrência se faz sobre os preços, e não sobre a qualidade, que a Eastman Color instituiu em 1984 um prêmio para o livro de arte que apresentasse as melhores reproduções coloridas, concedido pelo júri do prêmio Élie Faure.

Pelo modo como se acelera essa degradação da reprodução, há motivos para recear que logo estaremos numa situação semelhante à do século

XIX, em que o texto era o verdadeiro sustentáculo da obra, e não a imagem.

Enquanto a qualidade da fabricação se deteriora, outro perigo ameaça o livro de arte: a degradação de seu próprio objeto. À medida que aumenta o potencial de uma clientela sem cultura, o marketing (feito por "especialistas" que, em geral, não conhecem praticamente mais nada) impõe aos editores satisfazer a esta última por álbuns de imagens, nos quais se evita cuidadosamente tudo o que poderia dar ao leitor a impressão de que se pretende instruí-lo. Imagens "artísticas", às quais se tem o cuidado de tirar qualquer caráter descritivo, são acompanhadas de textos sem consistência. Esse gênero de livro arrisca-se a prosperar, pois o livro de arte é também vítima do fato de servir de ornamento às vitrinas de livrarias, que exigem uma rotação rápida de sua mostra, ocasionando assim uma multiplicação de obras feitas às pressas.

A recente edição italiana do livro de Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, é característica da hábil mutação de um livro de história da arte em livro de arte. Para permitir o acesso a um público maior (necessário à atual rentabilidade das obras dessa natureza), público que procura antes de tudo as imagens, fizeram dele um esplêndido álbum em que todas as fotos, em preto-e-branco ou em cores, ocupam a página inteira, o que levou a reduzir consideravelmente a ilustração, aliás escolhida por razões não tanto temáticas quanto artísticas, banindo-se — exceto num caso — todas as gravuras. As ilustrações já não se distribuem em meio ao texto, para a comodidade de um leitor estudioso, agrupam-se em cadernos subseqüentes a cada capítulo; felizmente, é feita a remissão ao texto, sem o que teria sido impossível ao estudante e ao erudito situar-se nele. Finalmente, o editor não hesitou em mudar o título, oferecendo ao leitor (só na sobrecapa, é verdade) o chamariz do "barroco", conceito que mal se elaborava na época (1932) em que Émile Mâle escrevia o livro. Por outro lado, Jaca Book (o editor) integrou essa obra original numa coleção, *Grandi stagioni*. Foi essa edição milanesa que serviu para a reedição francesa; o editor originário do livro, Armand Colin, se vê, portanto, tributário de seu correspondente italiano. Será este um símbolo da situação do livro de arte na França?

Em meados dos anos 50, a fim de atender à criação de novas universidades, de novas bibliotecas em todo o mundo, era necessário renovar os livros de base que se achavam esgotados. Editores dos EUA, logo imitados em outros países, se especializaram no *reprint*, isto é, na reprodução "anastática" por fotografia, depois produzida em *offset* em número limitado (de cento e cinqüenta a quinhentos exemplares) a um preço elevado[5]. Isso prestou grandes serviços, sobretudo quando um erudito procedeu a uma atualização do livro, o que é raro. Mas as facilidades desse gênero de fabricação inspiraram a outros editores a idéia de evitar todo o trabalho de refazer um livro e de pagar os direitos autorais, a fim de obter maior lucro, com páginas de publicidade nos jornais anun-

ciando ao som de trombetas edições raras "para bibliófilos". Isso veio perturbar um pouco mais o mercado, fazendo reaparecer obras totalmente ultrapassadas, não raro adornadas com gravuras. Sem dúvida, o velho Lahondès, *Les monuments de Toulouse,* pôde prestar alguns serviços outrora, não raro extraviando os seus leitores. Mas fazê-lo reaparecer em 1984, enquanto trabalhos muito mais desenvolvidos, que lhe retificaram os erros, foram publicados, é um absurdo. O mesmo se pode dizer de *L'architecture gothique* de Édouard Corroyer, por exemplo.

Enfim, outro flagelo é a própria destruição do livro por aquele que o produz, se não for vendido com bastante rapidez, o que impede a sua difusão. Antes da última guerra, os poucos editores especializados produziam pouco e estendiam suas vendas ao longo de muitos anos. Como as despesas de estocagem se tornaram muito elevadas, a exemplo, aliás, de certos impostos, muitos editores destroem seus livros num prazo muito rápido [6], e algumas obras cujo assunto não é tratado em nenhum outro lugar são depois procuradas em vão. Há um outro motivo para esses holocaustos: a "moda", que governa a mentalidade de um público educado pela imprensa e pela televisão e fascinado pelo "progresso". Além disso, é necessário fazer funcionar as máquinas que custaram tão caro, ocupar o pessoal, todas as coisas que levam o editor a produzir anualmente "novidades", o que muitas vezes resulta na publicação de quatro ou cinco livros sobre o mesmo assunto "atual", durante um ano, no mesmo país, redigidos às pressas por exigência dos editores!

No entanto, se do setor econômico só se pode esperar uma degradação cada vez maior do livro de arte, as obras de caráter científico sempre haverão de ser editadas com o concurso dos organismos públicos de pesquisa, das fundações, ou, como na Itália, dos bancos. Em 1956, Elizabeth Danhens publicou em flamengo um livro sobre Giovanni Bologna [7]; em 1965, sempre em flamengo, aparecia sua obra sobre o *Cordeiro Místico* [8]. Vinte anos depois, ela viu aparecer *simultaneamente* em francês, em inglês, em neerlandês e em alemão seu ensaio sobre Hubrecht e Jan Van Eyck [9]! Que maravilha! As ilustrações são de uma qualidade notável, a edição é muito cuidada. Mas, para obter semelhante resultado, foi necessário o concurso do Banco de Paris, dos Países-Baixos, da Bélgica e do grupo Paribas!

Entretanto, o preço alcançado por tais edições enfraquece o seu alcance como instrumento de cultura. O "álbum" mais ou menos bem comentado subsistirá; o que corre o risco de desaparecer é o *ensaio*, que permite a um historiador de arte, de outro modo adstrito a pesquisas austeras, manter contato com um público mais amplo, e assim, tendo-se libertado de servidões de linguagem de ordem técnica, lembrar-se de que maneja uma língua, de que é responsável por ela e, enfim, de que no fim da idéia pode-se às vezes encontrar alguma verdade! À margem de sua grande obra "científica" sobre os primitivos neerlandeses, Max J. Friedländer não redigira um "ensaio" que continua sendo um dos clássicos da literatura de arte?

Ao aproximar-se o terceiro milênio, a história da arte não estará às vésperas de conhecer uma profunda mutação?

A tentação da informática não vai, na falta de criar uma ciência, pelo menos dar aos historiadores de arte a satisfação de manipular técnicas de ponta? Em sua assembléia, reunida em Viena em 1983, para celebrar o levantamento do sítio da cidade pelos turcos em 1683, o Comitê Internacional da História da Arte decidiu pôr tudo em prática para criar, mediante a informática, um *Thesaurus artis universalis*, algo que seria como o *Algemeines Künstler Lexikon* de Thieme-Becker e a *Encyclopedia dell'arte* da Fundação Cini combinados. Os custos serão enormes, mas o concurso internacional se encarregará deles, secundado sem dúvida pelas fundações. Tudo isso supõe uma codificação dos dados de que se fizeram várias propostas que deveriam ser coordenadas.

A Europa, que procura sua unidade e a encontra mais facilmente no campo cultural que no econômico, lançou-se numa empresa informática ousada. Em sua sessão de junho de 1985, o Parlamento europeu adotou o projeto da criação de uma biblioteca-cinemateca cultural cuja sede será em Florença. Trata-se de uma compilação que liga todas as bibliotecas e todos os institutos da Europa, utilizando as ligações por satélites. Essa iniciativa seria assim o equivalente europeu do *thesaurus* enciclopédico já realizado na Library of Congress de Washington.

Desse modo a informática ultrapassaria aquilo que lhe permite impor-se, os catálogos, os inventários, as bibliografias, os índices, esses auxiliares da pesquisa, e substituiria o próprio livro. Isto supõe, é certo, uma revolução na história da arte. O pesquisador isolado seria descartado, assim como o trabalho a domicílio, já que não se poderá operar consultas senão por meio de terminais que serão, evidentemente, constituídos em estabelecimentos públicos. Não se pode, com efeito, pensar que muitos historiadores de arte terão os meios de com eles pagar a consulta, como logo serão obrigados a fazer os advogados, por exemplo, quando estiver pronto o *Thesaurus* jurídico que um editor lhes prepara na França, e que eles não poderão dispensar. Mas os advogados se apóiam numa rentabilidade, o que não ocorre com os historiadores de arte. Do mesmo modo, os videodiscos a *laser*, que podem abranger cinqüenta e quatro mil imagens com seus comentários, não estarão ao alcance de todos. A pesquisa privada não enquadrada por algum organismo oficial estará excluída?

Impõe-se dizer que caminhamos para uma idade de ferro, em que será impossível ao indivíduo manter um *status* pessoal; ele deverá adaptar-se a normas de vida impostas. Já agora um historiador de arte (ou qualquer outro especialista) não pode fazer vir do estrangeiro um livro de que necessita, pois os produtores ou intermediários só admitem re-

messas "em grande quantidade". O que é verdade para o indivíduo o é também para as bibliotecas; estas são obrigadas a reunir-se para fazer seus pedidos, a fim de permitir aos editores expedições agrupadas, as únicas que eles aceitam, o que acarreta longas demoras para que o infeliz pesquisador obtenha a obra de que necessita, não raro com urgência, a menos que tenha a sorte de ter em seu país um correspondente pessoal [10].

Em Paris, como vimos, já funciona o primeiro banco de dados artísticos à disposição do público, o do *Inventaire des richesses artistiques de la France*.

Mas será que o conhecimento pela informática virá substituir aquele que o livro proporciona? Já McLuhan predissera que a "galáxia Marconi" iria expulsar a "galáxia Gutenberg", e nunca houve tamanha abundância de material impresso!

O computador não destruirá o livro, mas o secundará. Sem dúvida ele poderia ajudar os pesquisadores para a história serial, aos quais poderá oferecer suas velozes engrenagens. Até aqui, a história serial, quando aplicada à arte, serviu sobretudo à história, e não à arte. Pelo processo estatístico e pela utilização dos coeficientes de freqüência, Leroi-Gourhan não propusera novas interpretações sobre os significados dos símbolos das diferentes espécies de animais representados nas grutas pré-históricas? Ainda muito numerosos na França, apesar das depredações cometidas pelos curas *new-look* do Vaticano II, os retábulos de igrejas, de qualidade artística geralmente média, e até aqui negligenciados, tentam atualmente os historiadores pelas mensagens de que são portadores. Depois de haver recenseado mil trezentos e cinqüenta retábulos bretões dos séculos XVII e XVIII conservados, mais duzentos e sessenta desaparecidos, J. J. Le Flem e a Sra. Pardailhé-Galabrun estabeleceram um estudo sistemático sobre eles. A interpretação semiológica mostra a freqüência, a distribuição e os ateliês. Sua semiologia gráfica linear pôde ser estabelecida com o Centro de Cartografia do EPHE. A análise morfológica mostra que a maior riqueza dos retábulos se refere aos executados antes de 1720 [11].

A obra que acabamos de citar responde a finalidades que ainda se encontram próximas das da história da arte. O mesmo não sucede com outro livro, recentemente publicado, dedicado desta vez aos retábulos do bispado de Le Mans, resultado de uma pesquisa feita por Michèle Ménard, sob a impulsão de Pierre Chaunu. Um longo e minucioso estudo, operado no local em setecentas e quarenta e seis paróquias e sucursais da antiga diocese de Le Mans, permitiu recensear, em quatrocentas e quinze igrejas, mil cento e cinco retábulos datados ou datáveis do fim do século XVI ao começo do século XVIII. O objetivo era estabelecer um sistema de imagens e reconhecer os princípios de sua evolução. "Esses arquivos de madeira, de pedra, de mármore e de terracota pertencem a um sistema de comunicação cuja coerência interna é notável. O retábulo de Le Mans raramente é lugar de tensão entre duas culturas; com mais freqüência, ele é lugar de encontro. Diante do retábulo paroquial, podem-se reunir numa escuta comum, num gesto comum, homens do oral e homens da escrita, suficientemente instruídos em sua religião para ter uma inteligência comum da fé." [12] É uma página muito interessante da história das mentalidades, mas é uma pena, apesar de tudo, que os autores tenham, por preconceito, deixado de lado todas as informações recolhidas ao longo de suas pesquisas sobre os criadores dos retábulos, os ateliês, a evolução morfológica, tudo o que é propriamente artístico.

A introdução da informática para o registro das pesquisas supõe organismos diretores no plano nacional e internacional, quando mais não fosse para regularizar os códigos dos bancos de dados — do contrário, é a anarquia. Até aqui, tudo isso se fizera um pouco empiricamente — o uso fazia a lei —, mas cumpre reconhecer que houve nos últimos trinta anos um enfoque lexicográfico notável, embora sem unidade.

O *Inventaire des monuments et des richesses artistiques de la France* ensejou nesse país uma ordenação de tal natureza para o enquadramento da pesquisa. Querendo ir mais longe, seu atual diretor, André Chastel, enviou em 1983 um relatório ao primeiro-ministro para a criação de um Instituto Nacional de História da Arte [13], reagrupando organismos já existentes e criando outros a fim de fazer face à situação internacional que ameaça a França, diz ele, se ela não se munir dos equipamentos necessários, de ser reduzida a um papel menor.

Temporárias, institucionais ou ocasionais, as reuniões de historiadores de arte a propósito desse ou daquele objeto, ou da história da arte *tout court*, são múltiplas. Falarei aqui apenas do Comitê Internacional de História da Arte, que já citamos a propósito de sua primeira reunião em Viena em 1873 [14]. Essa sessão foi muito importante; teve por objeto sobretudo a questão, então de grande atualidade, da reprodução. Uma de suas conseqüências foi a criação, em 1876, do *Repertorium für Kunstwissenschaft*, primeira revista de erudição em país germânico, seguida de diferentes anuários (*Jahrbücher*). Em seguida, a reunião desse Comitê Internacional foi um pouco temerária e sua única utilidade foi permitir encontros a título pessoal, fazendo-se as comunicações *ad libitum*. Foi a partir do Congresso de Bolonha em 1979, sob a presidência de Cesare Gnudi, que se começou a coordená-los centrando-os num tema e prevendo-se uma sessão própria para os métodos de história da arte. O Congresso reunido em Viena em 1983 [15], já citado, era presidido pelo Pe. Hermann Fillitz. Além da decisão tomada pela assembléia de estudar a possibilidade de um *Thesaurus* por computador, o Congresso incluíra em seu programa o exame dos problemas de método e de classificação. É certo que, se se quiser situar as pesquisas no plano mundial, para obter um máximo de eficácia, será necessário coordená-las e, para esse fim, criar um organismo internacional autorizado a elaborar noções normativas e provido dos meios financeiros necessários.

Nestes anos em que declina o século XX, flutua no ar como que uma atmosfera milenarista. Parece que é o fim de tudo. Para nos limitarmos às belas-artes, eis o *Musée sans fin* de François Dagonnet (1984), a *Mort des beaux-arts* de Galard (1970), essa crítica da modernidade que é a obra intitulada *Les considérations sur l'état des beaux-arts* de Jean Clair (1983) e *L'histoire le l'art este terminée* (1981), claro, de Henri Fischer, título transformado em interrogação por Hans Belting, desta vez em alemão (1983) [16].

O *Musée sans fin* tem um duplo sentido. É um requisitório contra o absurdo dessa acumulação sem limites que é a do museu, modo "de fechamento" próprio, ao que parece, da sociedade burguesa e semelhante a outros como o cemitério (há muito tempo citado), o asilo, o hospital, a escola, a prisão, a caserna... Admira-me que François Dagonnet não tenha pensado no orfanato, que convém muito melhor, a meu ver, à instituição que abriga essas desarraigadas que são as obras que ficaram fora do tempo, fora de tudo; mas, coisa estranha, que remédio propõe o autor para "desmuseulizar"? — outra forma de museu, o ecomuseu [17]!

Contra o culto do "belo produto final", Jean Galard limita-se a definir o "desobramento", o desprendimento da atividade artística tradicional; opõe-lhe "a atitude estética, em que entram a procura da verdadeira vida, o jogo generalizado, a festa permanente, a criatividade coletiva que legitima as forças mais impacientes do militantismo e que talvez se poderia definir como a imaginação metódica da situação pós-revolucionária". Tudo isso está implícito no sentido do negativismo de maio de 1968.

Os poetas, com freqüência, sentem a aproximação das coisas antes dos outros. Numa carta a André Gide de 3 de dezembro de 1902 [18], Paul Valéry não dizia: "Na verdade, creio que o que se denomina arte está destinado ou a desaparecer, ou a tornar-se irreconhecível"?

Jean Clair constata que, paralelamente ao *Kunstwollen* enunciado por Riegl em 1901, desenvolveu-se pouco a pouco a vontade de um não-Kunstkönnen [19].

A ação repetitiva que desde Marcel Duchamp oprime o gesto artístico, ou antes, estético, já não está na obra a fazer, isto é, o objeto, mas no sujeito, o que resulta no que eu chamaria de "qualquer ismo", senão mesmo o nada puro: o nada como uma das belas-artes. "O suposto aumento do bem-estar de todos se faz em detrimento real do gênio de alguns. O resultado final, tal como se esboça sob os nossos olhos, parece ser uma grande barbárie e a volta às eras tão sombrias espiritual e artisticamente quanto, por razões inversas — a fome, a miséria psicológica, as guerras —, o foram os séculos VI e VII na Europa." [20]

Para Henri Fischer, é o fim das vanguardas, o fim da estética do novo, o fim do progresso e, melhor ainda, o fim do nada, sucedendo ao fim da obra. Segundo ele, "a arte não existe. Cada ideologia forma a partir dessa palavra o cortejo de temas e de normas de que tem necessidade e determina à sua maneira a divisão entre os ofícios, entre os que são arte e os que não são. Eis por que a história da arte não pode constituir a experiência positiva da qual extrairíamos as categorias que o estetismo deveria aplicar à vida".

Para Dwight Macdonald [21], a situação atual não representa uma elevação do nível da cultura de massa, mas antes uma corrupção da alta cultura. As obras de arte já não são mais que os ídolos do consumo. Foi sobre uma opinião parecida que a *Revue d'esthétique* efetuou uma pesquisa em 1974: "A cultura de massa não existe e a televisão, entre outros veículos, não engendrou mais que um neotribalismo"[22].

A obra de Hans Belting nos conduz ao âmago do problema, porque seu autor é professor de história da arte na Universidade de Munique. Foi inspirado, diz ele, pelo precitado livro de Henri Fischer. Como este último, ele acredita que a arte moderna contribuiu para degradar a história da arte, cujas normas e conceitos não lhe são aplicáveis. Esse não é o único defeito da nossa história da arte. Esta se fez no quadro europeu e não se preocupa com as civilizações a-históricas da África e da Oceania. E nem a esses conceitos se pode associar toda a arte do Ocidente, já que foram elaborados segundo as variantes estéticas que se sucederam, num breve período, entre o Renascimento e o barroco.

As estéticas peculiares à Idade Média não são igualmente estranhas a esse sistema?

Hans Belting lamenta que as teses de Wölfflin e de Focillon tenham prevalecido sobre as — mais fecundas, segundo ele — de Riegl e Dvoràk, porque essa maneira de isolar as formas e de fazer da estatística um princípio de evolução levou a considerar a arte, entre os fatos humanos, como tendo uma situação autônoma. Separando a forma do conteúdo, a iconologia também constitui um desvio.

A história sintética da arte se revela como um modelo insuficiente: "A dificuldade não se prende tanto ao fato de que a história da arte, por paradoxal que pareça, seria apenas um capítulo da longa história das imagens e dos artefatos desde que se definiu a arte em termos históricos. Residiria antes na circunstância de estar ela tão fortemente ligada aos outros setores da história humana que deles já não pode dissociar-se. Ora, seria preciso isolá-la desse tecido para se poder seguir-lhe o fio evolutivo. O objeto da 'história da arte' parece ameaçado. Não se pode levar em conta numa história global a totalidade do contexto em que a arte se viu historicamente integrada sem o risco da explosão do conjunto, dada a multiplicidade de seus aspectos." Essa crítica, porém, não deve ser dirigida a qualquer ramo dos conhecimentos humanos?

É verdade que existe uma certa morosidade entre os historiadores de arte neste fim de século. Ela transparece na entrevista que Ernst Gombrich concedeu ao jornal francês *Le Monde* no dia 6 de fevereiro de 1984: "Não é possível, para o historiador, propor uma classificação simples das motivações artísticas. As motivações humanas são muito

complexas e a história deve conhecer essa complexidade para se dar conta dos limites de seu conhecimento." E também ele é atormentado pela impossibilidade de integrar a arte contemporânea na história da arte canônica: "Creio que temos necessidade de uma teoria que combine uma compreensão da criatividade e da mudança com uma compreensão dos limites da mudança [...] Receio que a teoria da arte em voga na nossa época (um romantismo bastante confuso) seja muito fraca e que seus efeitos venham a ser desastrosos para o ensino. Todo jovem artista considera hoje que deve absolutamente, para se expressar, fazer algo que em nada se assemelhe com o que se fez antes. Mas nunca houve atividade dessa natureza."

Também dos Estados Unidos nos chegam expressões de inquietude. Já antes de Belting, num editorial do *Art Journal*, Henri Zerner, professor do Foog Art Museum de Harvard, acreditava igualmente que a história da arte, tal como fora estabelecida, só se aplicava às civilizações do Ocidente e que era necessário criar um sistema mais vasto, capaz de abarcar todas as expressões da arte mundial. E, antes de tudo, pergunta ele, será preciso deixar ao artista essa autonomia régia que lhe foi conferida? A criação de obras de arte é de natureza diferente da da produção de artefatos[23]?

Na realidade, esse ceticismo é a conseqüência de um século de teorias. Ele não invalida o imenso esforço daqueles que inventariaram, classificaram, escavaram e situaram as obras de arte, de todos aqueles que reuniram os materiais da história da arte, permitindo aos teóricos exercer sua agilidade de espírito[24]. A esses, assim como aos teóricos, quis este livro prestar uma homenagem. Não existe templo sem ortostatas.

NOTAS